# STORIA

## *DELLA VITA E DELLE OPERE*

di

## RAFFAELLO SANZIO

*M. Bisi dis.* *L. Bridi inc.*

*Amor che in lui dal bel volto discende*
*Ne scalda il core e più sublime il rende.*

Per V.º Sonzogno q.m G. B. Mil. 1829.

# ISTORIA
## DELLA VITA E DELLE OPERE
DI
# RAFFAELLO SANZIO
DA URBINO

DEL SIGNOR
## QUATREMERE DE QUINCY
VOLTATA IN ITALIANO, CORRETTA, ILLUSTRATA
ED AMPLIATA PER CURA

DI
## FRANCESCO LONGHENA
ADORNA DI XXIII TAVOLE E DI UN FAC-SIMILE

IN MILANO
PER FRANCESCO SONZOGNO q.m G. B.
Tipografo-Calcografo, Stradone a S. Ambrogio, num. 2735
MDCCCXXIX

ILLUSTRISSIMO SIGNOR GONFALONIERE

MARCHESE

# RAIMONDO ANTALDI

E

# NOBILISSIMI MEMBRI

DELLA

# COMUNITÀ DI URBINO

*Nello intraprendere questa mia nuova edizione italiana della Storia di* RAFFAELLO, *di cui va debitrice la Francia alle cure dell'eruditissimo* QUATREMERE DE QUINCY, *fermai tosto l'animo d'intitolarla a cotesta ragguardevolissima Città vostra, dove ebbe il* SOMMO *i natali, e dove cominciò a sviluppare nel tenerissimo corso degli anni suoi quel germe d'impareggiabile talento, che innalzollo di poi alla più elevata sfera della prima tra le Arti belle.* VOI *generosi*

*e pieni d'amor patrio, fatti di ciò consapevoli piegaste benignamente a' miei voti; e così mostrandovi ben degni concittadini di que' nobili ingegni che fregiano gli Atti dell'antichissima Accademia vostra, deste a me incitamento e conforto nel tentare ogni via, che potesse aggiugnere qualche grado di perfezione all'Opera dell'Autore francese.*

*Proseguite or dunque ad onorar Colui, che tanto crebbe la gloria e la fama degli Urbinati, coll'essere larghi di compatimento a chi studioso di tramandarne le più esatte memorie ai tardi secoli, forse non avrà talvolta, mancando al divisato scopo, corrisposto alla vostra aspettazione.*

*E colle proteste del più alto rispetto passo a dichiararmi*

*Delle S. V. Illustrissime*

*Milano, a' primi di giugno 1829.*

*Umil. Devot. Obbl. Servidore*
FRANCESCO SONZOGNO q.m GIO. BATT.

STATO PONTIFICIO

DELEGAZIONE DI URBINO E PESARO

IL GONFALONIERE
DI URBINO

N.° 547
Risponsivo al
N.° 881
del 19 sett. 1827

## SIGNORE

*IL* GENERAL CONSIGLIO, *avutane finalmente la superiore approvazione, acconsente con lietissimo animo che gli sia dedicata la traduzione italiana della Storia della Vita e delle Opere di* RAFFAELLO *scritta dal signor* QUATREMERE DE QUINCY. *Ringrazia poi la S. V. non solo di questo singolar favore che gli ha sì cortesemente profferto, ma ancora della cura che si è tolta di onorare co' suoi tipi la memoria di quell'*URBINATE*, al quale è toccato di potersi levare per modo sopra l'umana condizione, che il mondo ha voluto con rarissimo consenso sopracchiamarlo* DIVINO.

*Mi pregio di dichiararmi con verace stima*

Urbino, 9 maggio 1829.

*Suo Obbl.*
RAIMONDO MARCHESE ANTALDI
GONFALONIERE

*Sig.r Franc. Sonzogno q.m G. B.*
*tipografo*
*Milano*

## *BENEVOLI LETTORI!*

*Appena fu conosciuta in Italia l'*Histoire de la Vie et des Ouvrages de Raphaël *scritta dal valentissimo Quatremere de Quincy, s'alzarono ad encomiarla le voci concordi dei Buoni e degli Intelligenti. I primi, ricordando nell'Autore di essa quell'uomo ingenuo e coraggioso, cui va debitrice di gratitudine la nazion nostra, per quella sua nobilissima e franca opposizione al traslocare dall'Italia in Francia i monumenti d'Arte, ardimento che in que' tempi difficili poteva costargli presso men che la vita, sentirono a raddoppiarsi in loro que' medesimi sentimenti di grato animo: e comechè sapessero che la scelta del soggetto veramente sublime devesi fare dallo storico senza riguardo nè a tempo, nè a nazione; tuttavia riconobbero in questa storia del Quatremere quella nobile rettitudine di pensare, che rende l'uomo, bensì raramente, superiore a tutti i pregiudizj nazionali, e alle aberrazioni dal vero in che questi quasi sempre conducono. I secondi maestri dell'arte pittorica, o studiosissimi delle sue opere, giudicando questa Istoria coi sussidj dell' arte stessa, o colle cognizioni acquistate per uno studio indefesso sulle opere di essa, pronunciarono esser questa la Storia, la quale raccogliendo in sè quanto di buono avevano pubblicato anteriormente gli Storici o Biografi del Sanzio, portava l' impronto del monumento migliore che si fosse eretto al nostro Raffaello.*

*Cotali giudizj fecero nascere in me l'idea di riprodurre co' miei tipi questa Storia voltata in italiano; ed a farmivi determinare concorsero successivamente i consigli di moltissime dotte persone, le quali mi andavano sollecitando ad effettuarne il divisamento. Io quindi senza frapporre altro indugio ne affidai la cura fino dall'anno* 1825 *al signor Francesco Longhena, il quale pose mano subitamente al lavoro. Progrediva egli sollecitamente nella intrapresa, quando imprevedutamente fu costretto a lasciare Milano, ed a recarsi in*

*Brescia*

*Brescia, sua patria, dove restò per sei mesi: nel quale spazio di tempò fu interrotto e sospeso il lavoro; fino a che ritornato fra' suoi libri, ed a que' mezzi che avea cominciato a predisporre per condurre a termine il suo assunto meno male che per lui si potesse, riprese con tutto il fervore la sua occupazione.*

*Nell'anno seguente 1826, indirizzai al Pubblico un annunzio, nel quale dopo d'aver reso conto della mia presa determinazione, dei motivi plausibili che mi vi aveano indotto, e delle cure messe dal traduttore italiano nello eseguire il lavoro, prometteva di darne terminata la stampa nel mese di febbraio del prossimo anno. Molte, a dir vero, sono state le lagnanze che mi vennero fatte d'allora in poi, perch'io non soddisfaceva alla data parola, ch'ora mi sento in dovere di giustificarmi.*

*Quando pubblicai quell' annunzio la traduzione italiana era intieramente finita, ed io n'avea di già cominciata la stampa, la quale se fosse regolarmente proseguita, non avrei certamente mancato alla mia promessa. Ma divulgatosi prestamente quello stesso mio annunzio per tutte le città d'Italia ed anche fuori, mosse tosto la buona indole di diverse dotte persone italiane e forestiere a corrispondere volontariamente a quell'indirizzo che si faceva loro, pregandoli a voler concorrere colle loro osservazioni ed aggiunte relative alla vita o alle opere del Sanzio, a rendere vie maggiormente completa ed importante la Storia del Principe de' Pittori. Per tale maniera dovette il traduttore italiano sospenderne la stampa ed aspettare d'aver ricevuto tutto ciò che gli veniva promesso ad arricchimento del suo lavoro. Si dovette mettere in corrispondenza con diverse altre persone, oltre a quelle che spontaneamente avea consultato dapprima; e tale corrispondenza diventata ripetutamente indispensabile fu la causa di far ritardare fino a questo punto il compimento della stampa, e la pubblicazione del libro.*

*Mentre però io mi sono creduto in dovere di giustificare quella apparente mancanza di parola verso il Pubblico, nella quale sono stato costretto ad incorrere; confido d'altra parte, che il Pubblico resterà sicuramente compensato del ritardo col trovare in questo libro, che dir potriasi tutto italiano, quasi due terzi di materiali relativi al*

*Sanzio*

*Sanzio più di quelli contenuti nella rinomatissima opera dello storico francese.*

*Infatti quantunque quella Storia fosse meritevole veramente dell'altissima stima in cui è tenuta, non va scevra di alcune mende e di parecchie lacune, cui ha procurato di supplire, e quelle correggere il signor Longhena, non solo col mezzo dei dotti e degli intelligenti che l' hanno liberalmente incoraggiato ed assistito; ma ancora coll'avere egli stesso consultato tutti que' libri italiani ed oltremontani che furono e sono stati fino a' nostri giorni pubblicati; appartenenti sotto qualunque rispetto al suo argomento, e ch' egli ha potuto procurarsi ed esaminare. E che ciò sia il vero, ciascuno potrà farne giudizio da sè: ed ora io mi restringerò solamente a ragguagliare il lettore dell'ordine tenuto dal traduttore italiano nella nuova stampa di questa Istoria, rispetto alle molte illustrazioni ed aggiunte, di cui l' ha arricchita.*

*Avute ch' egli ebbe nelle mani le osservazioni e le giunte degli altri, le unì a tutte quelle che aveva egli stesso preparate, e riordinandole tutte secondo l' andamento progressivo dello storico francese, ha procurato sempre di collocarle quivi a piè di pagina, dove di mano in mano venissero richieste ad emendazione, ad illustrazione od a compimento del testo; segnando queste continuamente con uno o più asterischi (*) secondo il numero di quelle che cadevano nella stessa pagina, per distinguerle dalle note del signor Quatremere, che vi sono indicate coi numeri arabici. Che se alcuna delle suddette nuove illustrazioni, sembrasse mai a qualcuno per avventura, trovarsi, se non affatto fuori di luogo, almeno essere meglio richiesta precedentemente, il che incontrerà al certo di rado; devesi ciò attribuire alla sollecitudine mia di far progredire la stampa, più che all' incuria dell' illustratore italiano; il quale, non avendo potuto pel tempo opportuno ponderar bene quella tal data osservazione, ne differì l'aggiunta piuttosto che pubblicarla a quel tal dato luogo precisamente voluto, non ancor bene esaminata. Non ha mancato egli di rendere ad ogni occasione apertissima testimonianza di tutti coloro che hanno contribuito a perfezionare il suo lavoro, in che è stato sempre scrupolosissimo: ed anzi, siccome non ha avuto mai pretensione di sè*

*stesso,*

*stesso, così in ogni sua ricerca ed in ogni suo giudizio ha voluto sempre consultare altre persone più valenti di lui, ed appoggiarsi a chi alle cognizioni necessarie univa una certa autorità, ed un certo diritto da pronunciare sui monumenti dell' arte.*

*Nell' Appendice, contenente i documenti storici spettanti alla Storia di Raffaello, troveranno i lettori riunite insieme e ripubblicate tutte le lettere del Sanzio, che per suoi originali sono ritenute dalla comune dei dotti; non che il* facsimile *di quella data anche dallo storico francese; ma di questo e più compito e più esatto: leggeranno diversi pezzi importanti che non sono nell' Appendice francese; e quelli di questa pure tutti riscontrati, ricorretti e suppliti; e il tutto illustrato come il volevano le più recenti osservazioni degli Eruditi, che intorno ad essi monumenti si occuparono.*

*Nell' Appendice italiana trovansi raccolte insieme parecchie lettere, od altri scritti relativi ad alcune opere che sono indubitatamente di Raffaello; o che per le ragioni in essi scritti enunciate, a lui vengono attribuite e pel giudizio di valenti professori, e per quello degli studiosi amatori. Tali lettere o scritti sono al tutto inediti per la maggior parte, perchè provocati dalle cure del traduttore, affine di rendere più compiuto il suo lavoro; e que' pochi i quali furono già pubblicati in altra occasione, sono stati ristampati, o perchè erano pochissimo conosciuti, o perchè importava che qui venissero riprodotti.*

*Abbastanza ha parlato il signor Longhena in un apposito discorso del fine che l' ha indotto ad aggiungere un Saggio di quel desiderio che avrebbe avuto di poter dare un Elenco compiuto di tutti i disegni originali di Raffaello: e così pure ha fatto dinanzi al quadro generale delle sue pitture; perchè non faccia bisogno più di aggiugnere qui nessuna parola. Avviserò per altro fino da questo momento i lettori che nel quadro generale delle pitture trovasi riportata qualche notizia importante, che per non essere giunta in tempo a cognizione dello illustratore italiano, l' ha dovuta aggiungere quivi: siccome ha dovuto quivi pure emendare alcune di quelle registrate al loro luogo, ma non esattamente riferite.*

*Nell' Indice generale delle materie distribuite alfabeticamente troverà ciascuno con facilità e chiarezza l' indicamento di ogni cosa:*

*ed*

*ed ho speranza che, essendo esso di grandissima comodità ad ogni classe di persone, aggiungerà non picciolo pregio a questa mia edizione.*

*Dapprima in quel mio annunzio dell'anno 1826 avea promesso di ornare questa Istoria coi ritratti di Raffaello e della Fornarina, eseguiti a colori conformemente agli originali; ma poscia sono stato consigliato a dimetterne il pensiero, perchè, sebbene si potessero imitare con molta precisione e diligenza, avrebbono sempre corrisposto troppo inesattamente a dare una idea soddisfacente degli originali; e quindi se non riuscivano in complesso del tutto inutili al fine cui venivano destinati, lo diventavano certamente per rispetto al modo, onde erano eseguiti. Per lo che non m'increbbe l'averli di già approntati, chè potranno essere venduti separatamente a chi desiderasse averli, e gli ho fatti eseguire a bulino in quella maniera che bastasse ad essere d'un vero utile ornamento alla Storia del Sanzio. A questi ho aggiunto molti altri intagli, rappresentanti diverse opere di Raffaello, le quali se erano conosciute, non furono mai incise, o giacevano del tutto ignorate, od a lui vengono attribuite dal giudizio di espertissime persone: de' quali intagli tutti trovasi l'indicamento alla fine del libro.*

*Forse taluno, appagandosi solamente di annoverare sulle incisioni le diverse opere sconosciute per lo addietro e che ora si attribuiscono a Raffaello in questa Istoria, vorrà accagionare di soverchia accondiscendenza, o di mancanza di retto giudizio l'illustratore italiano, a crederle tali, e per tali predicarle: ma questi indirizza a tutti costoro un voto particolare, pregandoli prima di darne giudizio, a voler leggere gli scritti che le accompagnano, nei quali conosceranno quanto egli sia stato scrupoloso di non presumersi mai capace di pronunciare da sè; ma sì bene essere stata sua precipua intenzione quella di riportarne solamente il parere di que' tali che hanno autorità e diritto di esaminare le produzioni dell'arte, e dirigerne il gusto degli altri nella conoscenza più sicura delle stesse. Così pure fa osservare che il giudizio riferito sopra alcune di esse, anzi sopra la maggior parte non conchiude dirittamente a farle credere originali di quel Divino; ma tende solo a congetturarne per via d'una retta analisi la evidente probabilità che lo possano essere: lo che se non vale ad*

*assicurarci*

*assicurarci che tali opere siano veramente di Raffaello, cui non ha voluto mirare lo stesso signor Longhena, varrà sicuramente a far conoscere nuovi monumenti dell'arte pittorica, che hanno la più stretta relazione colle opere dell'Urbinate; e che meriteranno pur sempre d'essere studiati da chi la professa, e visitati da chi l'ama, e ne trae da essa particolare diletto e coltura.*

*Reso conto per tal modo delle cure colle quali è stata illustrata ed arricchita questa Storia della vita e delle opere di Raffaello, altro non mi rimane che di offerirla e raccomandarla al Pubblico, il quale, veggendo che ancor io, in quanto spettava all'arte mia, non ho risparmiato premura a renderla degna dell'altissimo soggetto; sono certo che vorrà vantaggiosamente incoraggiarmi a sempre nuove ed onorevoli intraprese.*

*Milano, maggio 1829.*

*Francesco Sonzogno q. G. B.*

# PREFAZIONE
## DELL' AUTORE

Trecentoquattro anni trascorsero da che Raffaello morì *; or chi direbbe quante, in sì lungo tratto, furono e ambizioni e pretese e pruove e sforzi, onde produrre un ingegno, il quale reggesse a paraggio coll' Urbinate? Tuttavolta come si oserebbe contrapporgli veramente un rivale?

Addur motivi di ciò e spiegarne le cagioni sarebbe argomento di un' Opera: qui solo intendiamo accennarla senza tema di contraddizione. Nè tale primato ammette dubbj; chè infiniti maestri differenti e di stile e di gusto, hanno mano mano tentato nuove maniere, corsi con maggiore o minor successo i più svariati sentieri; e tutti non servirono che di gradi, o punti per far conoscere in questa scala di confronto la superiorità di Raffaello **.

Le sue opere hanno sofferto dalle ingiurie del tempo, e dalle circostanze locali, ogni maniera di alterazione. Molte hanno perduto nelle restaurazioni e ne' racconciamenti il valore dell' originaria purezza; e forse non ve n' ha alcuna, cui

* Questa prefazione fu scritta dall'Autore nel 1820.

** La quistione sul primato di Raffaello come pittore fu le mille volte agitata. Certo chi tutto l' incanto di quest' arte divina non pone nel solo disegno, non sarà per acquetarsi al giudizio dell' Autore. Nè soli pittori, ma scuole intiere si contendono la palma; e nel museo di Parigi, quando ancor ridondava di spoglie italiane, sarebbe stato ardimento il porsi a giudice tra i quadri di Raffaello, di Tiziano, e di Correggio. Cento opinioni si pronunciavano e si finiva col proprio gusto.

l'azione del tempo, nemico tremendo a' dipinti, non abbia tolto più o meno quel fiore della novità, quell'incanto dell'armonia, quella vivacità del colorito, che tanto è possente a cattivarsi gli occhi: pur nonostante la gloria del pittore, lungi dall'affievolire, non fece che avvantaggiare.

Parve che un concorso di sforzi generale e progressivo siasi stabilito per aumentarne e moltiplicarne lo splendore. L'arte nascente dello intagliare avea consacrato a Raffaello i suoi primi e memorandi esperimenti; e tutte le epoche di quest'arte furono in processo distinte per l'ambizione ch'ebbero i più celebri intagliatori d'associare l'onor del proprio bulino all'onore del pennello di lui. Si direbbe, che più il tempo mostravasi invidioso verso le opere del Sanzio, più si cercasse di sottrarle alla distruzione ed all'obblio, riproducendo sino i minimi lavori dell'età sua giovanile. Non solo tutte le opere di lui furono intagliate, ma la maggior parte il fu più volte; e sempre si osservò gli intagliatori vincere chi gli aveva preceduti nello ingegno di agguagliare colla bellezza delle loro copie, quella degli originali. Così, dir non si saprebbe quanto il nome di lui fosse accresciuto e si propagasse pe' recenti lavori degli intagliatori de' nostri dì [1]; i quali, emuli generosi degli Audran, degli Edelinck, dei Dorigny, dei Larmessin ecc., non temettero gare perigliose, animati com'erano dal desiderio di spargere per tutto il mondo, co' più bei modelli dell'arte, la gloria del loro Autore; ond'è che per il costoro zelo, ripetere si può ora rispetto a Raffaello, ciò che Plinio, sott'altro senso, diceva: *Pictorque res communis terrarum* *.

[1] Volpato, Strange, Morghen, Bervic, Muller, padre e figlio, Tardieu, Desnoyers, Longhi, Massard, Richomme, Anderloni.

* Si osservi che appunto l'esattezza de' suoi maravigliosi disegni tornava opportunissima agli intagliatori, i quali non copiano il colorito, e ad ogni altro genere di imitazione. Di più era Marcantonio Raimondi famigliare di Raffaello, e la scuola del Sanzio, numerosa oltremodo, forniva disegni

Già vide Raffaello, lui vivente, moltiplicati i suoi lavori per numerose ripetizioni. Morto, essi hanno esercitato del continuo il pennello, or de' più distinti nelle copie emulatrici degli originali, or degli studiosi per apprendere; e sarebbe difficile citar museo, o galleria qualunque, la quale non si vanti di possedere una sua opera od originale, o copiata. Abbiamo veduto a dì nostri l'Imperatrice delle Russie, far esattamente copiare e trasportare a Pietroburgo non solo le grandi pitture delle Sale Vaticane, ma ben anche tutti i rabeschi delle logge, ed i cinquantadue quadri che la decorano, innalzando a bella posta un edifizio per accoglierveIe.

L'arte degli Arazzi, e quella del Musaico, ne' loro ingegnosi travagli si disputarono l'onore di dare alle invenzioni di Raffaello una vita più durevole di quella ch' esse dovranno al pennello. Anche la pittura a smalto, s'è da lungo tempo assunta la cura di perpetuarle; e quasi ogni dì veggiamo immaginate nuove maniere di renderle indistruttibili. Il raro ingegno di madama Jacquotot si travaglia, or che parliamo, a fissare sulla porcellana, con indicibile esattezza i contorni, e le tinte di que' capo lavori; e l'arte sua loro assicura il privilegio di sfidare gli sforzi, e la mano del tempo *.

per essere imitati in Arazzi, od in altre maniere, or copiati dalle opere del maestro, or dal medesimo espressamente composti. Del resto poi il culto eccessivo tributatosi all' idolo del disegno, principal parte, ma non sola della pittura, è forse fra le cagioni, che hanno reso i moderni artefici, cercando d'imitare più ch' altri Raffaello, meno assai pittori, che imitatori, statuarj ed intagliatori.

* Leggasi a tale proposito la bella, succosa e saggia lettera indiritta dal maestro d'ogni bel dire, e d'ogni alto pensare *Pietro Giordani* al suo *Leopoldo Cicognara* intorno alla pittura in porcellana portata all' ultima perfezione dal signor *Costantin* di Ginevra; non che la risposta giudiziosissima del secondo: ambedue inserite nell' accreditato giornale scientifico-letterario d'Italia, l'*Antologia* di Firenze: la prima nel fascicolo di dicembre 1824, la seconda in quello di gennaio 1825: ed ora ristampate in Piacenza per Gaetano del Majno 1825 sotto il titolo di *Prose diverse* di *Pietro Giordani piacentino* in un piccolo volumetto di pag. 72.

Sono già molt'anni che Raffaello è per gli artefici l'oggetto di una specie di culto. Il suo nome, siccome quello di que' pochi personaggi, che ciascuna specie di gloria elegge a' suoi rappresentanti, è divenuto il soprannome appellativo di ogni ingegno sublime. Sovente pure si compiacquero i pittori di prendersi per soggetto delle loro composizioni la persona istessa di Raffaello; ed in Roma, una serie di quadri, rappresentanti i principali avvenimenti della vita di lui, il fece non è molto, rivivere in una galleria consegrata alla sua memoria: nobile e commovente omaggio, cui già la pittura, nella persona di Michelangelo, decretava a sè stessa nel palazzo Buonarroti di Firenze. Simiglianti testimonianze d'ammirazione, ricevette Raffaello a Parigi, da parecchi dipintori.

L'ultima opera di cui su tale rispetto, si avesse notizia [1] offre per soggetto Bramante, il quale introduce Raffaello nella corte di Giulio II, e lo presenta a questo Pontefice *. Già prima l'atto del suo morire, aveva occupato in diversi modi due valenti pennelli, in due composizioni di stile differente: l'una [2] coll'imitazione fedele del luogo, degli accessorj, delle costumanze del paese; l'altra [3] con quella libertà che la poesia e la pittura concedono nei soggetti, la cui immagine vuolsi proporzionare alla grandezza delle idee, e delle affezioni che ci richiamano **. Così in ogni età si perpetuarono e moltiplicarono gli onori resi alla memoria dell'Urbinate.

[1] Del signor Oderacre.

* Onde accendere sempre più, e in un modo ben lusinghiero l'amore dell'arte ne' giovani, abbiam veduto darsi anni sono questo soggetto stesso pei concorsi ai premj dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano.

[2] Del signor Monsiau.

[3] Del signor Bergeret. — Su questo quadro istesso venne eseguita una bellissima stampa all'acqua forte da *Pauquet* padre, e terminata al bulino da *Sixdeniers*; pubblicata nel 1822.

** Il Comerio, valente pittor milanese, espose non ha guari in Brera un amplissimo quadro, di somma espressione, rappresentante anch'esso l'Urbinate moribondo fra le lagrime dell'amore, ed il cordoglio di molti personaggi illustri de' suoi tempi, ritratti con grande maestria e verità.

L'istoria del pari non mancò di pagargli il suo tributo, certamente di tutti il meno caduco. Il Vasari nella sua raccolta delle *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, ed Architetti,* scrisse quella del Sanzio, trent'anni circa dopo la morte di lui, quando fresche pur erano le rimembranze, le autorità ancor vive, ed i materiali meno sparsi che nol furono poi. Non si può che lodare l'ordine ch'ei vi ha seguito, l'imparzialità ch'ei vi ha mostrata, l'aggiustatezza dei suoi giudizj e delle sue osservazioni. Ma pure avendo il Vasari composta quell' opera in Firenze, è uopo confessare che qualche volta la memoria il tradisse; e che in mezzo alle innumerevoli indagini di cui abbisognava la sua voluminosa raccolta, sia pur troppo vero, non gli essere stato possibile, di porre in ogni vita quelle tanto minute diligenze, che ciascuna si richiedeva. Egli è ben lungi dall'aver abbracciata la totalità dei lavori di Raffaello, dall'aver proporzionato alla loro importanza la misura delle menzioni ch'ei ne fa, o di averle accompagnate di descrizioni, e di critiche circostanziate, le quali singolarmente ne avrebbono aumentato il valore.

V'è poi da maravigliarsi, che dopo il Vasari, e col soccorso di lui, nissuno si accingesse a portare ad effetto in un'opera speciale ciò che un lavoro generale a lui non avea permesso di mettere assieme sul conto di Raffaello. Anzi, per contrario, non si conoscono che alcuni compendj della vita del Vasari, sia nelle storie pittoriche del Lanzi e del Fiorillo, sia nelle nuove raccolte delle vite dei pittori. Gli Scrittori, i quali vennero dopo, si sono particolarmente occupati a commentare il biografo fiorentino, ed a rettificarne gli errori, siccome fece Angelo Comolli, nella sua *Vita inedita di Raffaello,* opera di un anonimo, e che altro non è che quella del Vasari accorciata. In Francia la vita di Raffaello scritta dal Vasari non è conosciuta quasi che dai soli artisti, e non può quasi

essere letta che da essi. Se ne fece, a dir vero, una traduzione; ma riuscì assai meno atta ad inspirare il desiderio di conoscerne l'originale, che a muoverne la nausea. Seppi non ha molto, ch' essere vi doveva in tedesco una vita di Raffaello; sarebbe stato troppo tardi, perch'io potessi procurarmela, poichè era già stampata questa *.

È inutile che io renda conto dei motivi, che mi determinarono ad intraprenderla. Forse tornerebbe ridicolo di troppo il dire, che precipua cagione ne fosse il mio diletto particolare. Pur eccone un' altra, quand' io dovessi addurla: io mi sono uno degli adoratori di Raffaello. Che se nel confronto con tutti i grandi uomini in ogni genere, ai quali consecrai una specie di culto, io dicessi qual è il posto che la mia ammirazione gli assegna, si comprenderebbe forse il disegno ch'io avrei avuto, se fossi stato da tanto, di dare agli altri l'idea ch' io ho concepita dell' ingegno di lui. Egli è adunque un semplice omaggio di più che io desiderava gli si rendesse. Volli anche contribuire al prolungamento della sua gloria nel durare dei secoli; perchè mi è sembrato che gli scritti, qualunque ei sieno, abbiano, fisicamente parlando, facoltà di poter sopravvivere ad ogni altra opera. E siccome non è certo che nel naufragio dei libri, se pur ve ne deve essere ancora, ai migliori soltanto tocchi l'andare salvi, così non è tolto il lusingarci, massime dopo l'esempio del passato, di essere rispettati dalla cieca fortuna.

* Nel N.° CXI, Marzo 1825, la *Biblioteca Italiana* ha parlato lungamente di quest' opera di Quatremere, riportandone un accurato estratto, e dando quella lode all' Autore di essa, che gli si deve giustamente: ma a questo proposito ha osservato che l'erudito Autore avrebbe dovuto far menzione dell' opera intorno a *Raffaello*, pubblicata dal sig. *Duppa* con molto lusso in Inghilterra. Noi abbiamo avuto la fortuna d'averla a tutto nostro comodo da esaminare, mediante la gentilezza del nobile scrittore delle *Famiglie illustri italiane;* ma a dir vero non vediamo che la lettura di essa potesse essere di alcun vantaggio al dotto Quatremere per la sua Storia.

Del resto io ho fatto ciò che ho potuto per rendere quest' Istoria compita. Ho avuto il vantaggio di vedere e rivedere quasi tutte le opere di cui rendo conto: ho regolata la menzione istorica coll' ordine cronologico assolutamente necessario, quando si voglia far conoscere la via cui Raffaello percorse, e l'andamento progressivo del suo ingegno. Tuttavolta sento ciò ch' era mestieri per ben colorire sì fatto disegno: io lo do, e lo presento semplicemente come tale, altri lo incarni *.

* Il Traduttore italiano ha fatto ogni possibile ch' era in lui per secondare questo voto onorevole dell' Autore francese: ma sente pur egli quanto imperfettamente, corrispose il fatto alla sua buona volontà!

RAFFAELLO

*Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. Milano 1828.*

# ISTORIA
## DI
# RAFFAELLO
## E DELLE SUE OPERE

Nascita di Raffaello

Raffaello Sanzio nacque l' anno 1483 nella piccola città d' Urbino, appartenente allo Stato Ecclesiastico: il suo nome patronìmico fu in origine *de' Santi* o *Sancti;* ma l' uso l' avea volgarizzato in quello di Sanzio.

La famiglia *de'Santi* o *Sanzio* era antica in Urbino, e s'era mantenuta sempre con estimazione in uno stato di mediocre fortuna, e vantava una genealogia, la quale, secondo testimonianza meno sospetta, trovavasi scritta sopra un rotolo di carta, che Antonio de' Santi, figlio di Giulio, capo della famiglia, teneva in mano in un ritratto di lui, posseduto dal cardinale Giovanni Francesco Albani, che fu papa col nome di Clemente XI.

Da esso quadro fu copiata dal Bellori questa genealogia, che noi riporteremo esattamente alla fine dell'opera [1],[*]: essa contiene i nomi d'una successione di cittadini d'Urbino conosciuti nella loro città, ove esercitarono varie professioni, e si resero utili in differenti impieghi. Annoverasi fra

1 Vasari, Vite de'Pittori ecc., tom. 3.°, pag. 160, edizione di Livorno e Firenze, 1767-1771. Vedi ancora l'Appendice alla fine di quest' opera n.° 1.

* Il P. Luigi Pungileoni nel suo *Elogio storico di Giovanni Santi*, padre di Raffaello, stampato in Urbino 1822, chiama questa genealogia *chimerica*, *e lavoro di un secolo feracissimo di imposture nelle scienze e nelle arti;* e fa vedere la nullità di essa cartella, dando un nuovo albero genealogico della famiglia di Raffaello, ben differente da quello riportato finora dai biografi antecedenti. Noi non ci erigeremo a giudici in questa quistione, ma siccome li documenti cui appoggia la sua asserzione il sullodato Pungileoni, portano con loro l'impronto della storica verità, aggiungeremo nella suddetta Appendice anche questo nuovo albero, lasciando ai nostri lettori la libertà d' appigliarsi a quello che loro sembrerà più vero.

questi più d' un pittore; e 'l nostro Raffaello fu il quinto di tale famiglia, che dedicossi all'arte del dipingere; ma da suoi antenati ebbe ad ereditare la professione, anzichè l' ingegno o la riputazione.

Giovanni Sanzio padre di Raffaello era mediocre pittore *, ma uomo di buono ingegno, ch'ebbe il merito di non credersi da più di quello che era: merito che ben ne vale molti altri, e forse è quello cui si debbe Raffaello.

* Oltre a quanto ciascuno può leggere nel Baldinucci, e nel ricordato Elogio storico del padre di Raffaello, aggiungeremo qui quanto ha avuto la bontà di scriverne in proposito il chiar. Missirini, anche per ribattere l' opinione, che il Duppa ha annunciato tanto sfavorevole intorno a questo pittore nella sua vita inglese di Raffaello. Giovanni Sanzio fu dipintore di un merito molto superiore alla sua fama: e certo alcune opere sue sosterriano la prova co' lavori di molti che sursero, e sono tuttora in alto grido. Gio. Batt. cavalier Vicar ha testè veduto ed esaminato le opere di Giovanni; e siccome egli è non solo gran dipintore, ma delle cose dell' arte e delle dipinture antiche conoscitore esimio, ne fece questo giudizio.

Nella chiesa de' Domenicani di Cagli, seconda cappella a sinistra, è un affresco di Gio. Sanzio, rappresentante un Presepio nella parte inferiore, ed una Resurrezione nella superiore: lo stile di questo dipinto è largo, morbido e tiene molta verità.

Nella casa del conte Materozzi Gonfaloniere di Cagli osservasi pure altro quadro del padre di Raffaello, rappresentante S. Francesco, figura in piedi, grande al vero, d' una maniera alquanto secca, quindi inferiore al quadro soprannominato, ma tuttavia non manca di qualche merito.

È poi in fatto un quadro bellissimo di Gio. Sanzio, quello che rappresenta una Sacra Famiglia colla Vergine in trono, accompagnata da diverse figure in piedi: fra queste il S. Sebastiano è degno del Mantegna; il colorito è vigoroso, l' esecuzione è bellissima; e il bell' insieme delle figure colloca questo dipinto in un ordine superiore alla comune opinione del valore di Giovanni: arroge che la tavola è di una perfetta conservazione, ed è autenticata dal nome del dipintore. Esiste all' altar maggiore della chiesa de' Minori Osservanti.

Havvi altro quadro del padre di Raffaello nel coro di essa chiesa, S.ª Maria Nuova, rappresentante la Visitazione di S. Elisabetta. La composizione è di una bella nobile semplicità: larghi e ben condotti sono i partiti delle pieghe; e comechè il pennello tenga del secco e il colore sia alquanto debole, lo stile nondimeno è assai mantegnesco.

Anche nella reale galleria di Berlino conservasi uno stupendo quadro di Giovanni Sanzio, rappresentante la Madonna seduta sopra un trono, avente ritto sulle ginocchia il bambino Gesù, e vicinissimi da un lato il piccolo S. Giovanni, e dall' altro un fanciullo della stessa età di Giovanni, colle mani giunte in atto d'adorazione, il quale predicarono alcuni pel ritratto di Raffaello ancora bambino. Sorgono pure lateralmente li due Apostoli Giacobbi, il giovane e 'l vecchio, mirabilmente atteggiati. Questo quadro, al dire degli intelligenti, gareggia con quelli de' primi autori di quel tempo, e lo rende estimabile quasi al pari del Perugino.

Succhiò adunque il nostro divin Raffaello appena nato il buon latte della pittura, e da quel primo nutrimento dipende ordinariamente la postera fortuna tanto degli artisti che de' letterati, perchè il primo latte convertesi in sangue, nè si smentisce mai. E ciò fu con benigno destino di Raffaello eseguito poi, e confermato ne' suoi principj della scuola perugina, e ne' grandi esempli che sì per tempo a Firenze studiò.

Appena questi nacque, Giovanni non trascurò cura od attenzione, cui un padre tenero possa mai usare verso un figlio unico e desiderato: egli sapeva benissimo che le abitudini dell'uomo incominciano coi primi momenti della vita, e che quindi l'educazione, direttrice delle stesse, deve pur cominciare coll'infanzia; che fino da que' primi istanti la madre è quella che gli deve dare le prime lezioni, onde le virtù risultano dalle domestiche affezioni: il perchè non volle che una straniera si avesse le prime carezze di suo figlio. Raffaello succhiò col latte materno il gusto della pittura: i primi balocchi che lo trastullarono nella sua infanzia furono gl'istrumenti dell'arte di suo padre; il quale compiacevasi nello assecondare le inclinazioni del tenero figlio, le quali sembrava presagissero una straordinaria vocazione.

Infatti non tardò molto ad accorgersi che il fanciullo, diventato suo aiuto ed il compagno de' suoi lavori, era già troppo abile per continuare ad essere suo allievo*; nel qual caso il solo amore paterno poteva determinarlo a rinunciare d'essergli maestro, ed anzi fece ancora di più. Volendo egli affidare suo figlio al più rinomato che allora vi fosse, Pietro *Vanucci*, detto il *Perugino*, intraprese espressamente il viaggio di Perugia, si cattivò col più acconcio modo l'amicizia di quell'uomo celebre, ed ebbe a gran favore la promessa, che gli fece, di ammettere Raffaello nel numero de' suoi allievi**.

Raffaello entra nella scuola di Pietro Perugino.

Se il Perugino in veggendo Raffaello restò maravigliato della precoce sua abilità nel disegno, incantato delle sue felici disposizioni, del suo esterno e delle belle maniere della sua persona, e pronosticò che doveva diventare ben presto suo maestro; il giovane Urbinate si studiava sempre d'imitare a punto il Perugino, come se non dovesse mai cessare d'esserne allievo. Le copie dell'uno non distinguevansi dagli originali dell'altro: allorquando lo

* Alcuni biografi ricordano come primissimo lavoro di Raffaello, operato sotto la direzione del padre suo, una Madonna dipinta a fresco sul muro della corte della casa paterna, la quale si conserva in una camera della casa stessa in Urbino. Maria sta leggendo in un libro, e tiene il Bambino in grembo, stringendoselo al seno. La Vergine fu il primo e più caro oggetto della sua più tenera venerazione; e questa è stata forse la prima volta che tentò da solo di ritrarre con colori quella idea tutta celeste che andava formandosi nell'animo suo della Madre di Dio, idea, cui forse nessun altro pittore seppe raggiugnere di poi. Vedremo che questo stesso soggetto ha trattato in seguito, essendo a Perugia ed altrove.

** Raffaello era allora dell'età di dodici in tredici anni; e per conoscere quanta fosse la fortuna sua d'essere dalla prudenza paterna commendato al Perugino, basta osservare qual gran maestro dovesse essere codesto, se potè tenere alla sua scuola, e far gloriosi nell'arte Bernardino Pinturicchio, Andrea Luigi detto l'Ingegno, Domenico di Paris Alfani, Giovanni Spagna, Rocco Zoppo, Montevarchi, Perino da Pistoia, Braccio Ubertino, tutti in quel fare perugineseo riusciti mirabili.

scolare lavorava in compagnia nelle opere del maestro, il lavoro sembrava non per tanto essere fatto da una mano sola [1],*.

Si è tentato da alcuni, dietro varie locali tradizioni, di separare fra le pitture di questa scuola, quelle nelle quali avesse potuto aver luogo la mano di Raffaello; ma tale ricerca verrebbe a quasi nullo fine dopo ciò che abbiamo detto, ed il suo risultamento niente di più ne indicherebbe *.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 161.

* L'anonimo autore della lettera indirizzata da Perugia al sig. ab. Carlo Bianconi in Roma, stampata nell'Antologia romana 1776, tom. 3.°, pag. 121 e seg., dopo d'avere fatto l'elogio di essa città che chiama *patria pittoresca e liceo* di Raffaello, esclama: *Dio sa quante cose vi sono in Perugia fra le molte, che si mostrano di Pier Perugino, nelle quali ha lavorato il gran Raffaello!* e dice che una certamente di queste è la tanto celebre Ascensione del Salvatore che Pietro fece pei Benedettini in S. Pietro, e che è rimasta a Parigi. Quanto è vera la prima di queste proposizioni, altrettanto è improbabile la seconda: perchè essendo stato questo quadro eseguito da Pietro nel 1495, anno nel quale era tornato da Firenze, ed aveva cangiato in meglio la maniera di dipingere e di comporre; non è credibile che Raffaello, il quale solo da qualche mese si doveva trovare con esso lui, giovanetto qual era, dovesse essere in grado di por mano nei quadri del maestro. Quello, su cui realmente lavorò, e del quale non si sa l'anno preciso, ma che deve essere del 1497 o 98, è il Presepio operato da Pietro in S. Antonio Abate pei Monaci Olivetani che più non esiste, ad eccezione di due tavolucce dipinte quivi da Raffaello, l'una con S. Sebastiano e S. Francesco, l'altra con S. Ercolano e S. Costanzo a mezze figure, le quali in origine servivano di predella ad essa tavola, e che ora conservansi nell'Accademia del disegno di Perugia. Si crede pure che Raffaello aiutasse il suo maestro a dipingere nella famosa tavola della Resurrezione, che questi dipinse per li Conventuali di S. Francesco, la quale ora è in Roma al Vaticano, e che anzi vi si ritraessero scambievolmente. In una guardia militare di essa tavola già desta dal sonno, e posta alquanto in distanza dall'arca del sepolcro sulla parte sinistra, si ravvisa il ritratto di Pietro, con quegli stessi delineamenti, onde Raffaello il dipinse alcuni anni dopo nell'istoria della Scuola d'Atene nel Vaticano: e nel soldato dormiente sulla diritta del sepolcro si riconosce il profilo del giovinetto Raffaello, avente i capelli coperti da un berrettino rosso; siccome ciascuno può vederlo a tutto suo agio nella tavola 21.ma in litografia, che va unita all'opera tedesca *Rafael Sanzio aus Urbino von Friedrich Rehberg*, divisa in quattro parti, e stampata in Monaco nel 1824.

* Forse qui il valente biografo francese avrebbe dovuto a parer nostro modificare questa sua asserzione; giacchè noi siamo persuasi che una tale ricerca non sarebbe vana del tutto, quando si considerasse come l'ingegno del discepolo ha influito *sul miglioramento del maestro*. E non credasi questa una esagerazione. La casa Baglioni di Perugia possede una Vergine di Pietro Perugino che par fatta da Raffaello: lo stesso dicasi di un'altra egregiamente bella, ma ove non riluce tanto la grazia raffaellesca, che passò oltremonti: e si potrebbero citare i progressi fatti da Pietro, non nel sapere, ma nella grazia; e sarebbe questo un bel' argomento di estetica pittorica. – A tale proposito è famoso un Cristo colla Maddalena, con S. Girolamo, e con S. Giovanni dai lati, che esisteva nella chiesa dei Francescani di S. Giminiano, terra in Toscana. Raffaello lo fece di 15 anni: Pietro lo aveva certamente disegnato; ma il colorito e la grazia, che ammiravansi nel S. Giovanni e nella Maddalena erano del discepolo. Questo tesoro per la storia dell'arte fu comperato dal Principe di Gallitzin e passò in Russia.

La pittura di quel tempo, non eccettuata quella stessa di Pietro Perugino, non avea fatti molti progressi; ma per altro andava avanzandosi per la strada migliore, quella cioè della semplice natura. Regnava ancora una grande povertà nell' invenzione e nelle operazioni del pennello; una certa magrezza e secchezza, quantunque fosservi finezza e purezza di tratto; poca pienezza nelle tinte e poco impasto nei colori; ma nettezza e freschezza di tuono; una certa bonarietà di composizione, nulla espressione *, poco movimento; ma naturalezza negli atteggiamenti, verità quasi di ritratto nel carattere delle teste: ecco quello che offerivano le scuole contemporanee di Bellini in Venezia, di Francia in Bologna, di Ghirlandaio in Firenze, di Pietro Vanucci in Perugia; le quali maniere trovansi pure nelle prime produzioni di Raffaello, quando era ancora sotto la direzione del suo precettore.

Non si saprebbe dire a che sarebbono venute le arti del disegno presso i moderni, privati essendo gli artisti della vista continua del corpo umano, la cui immitazione avea trovata una volta in alcune instituzioni della Grecia una specie di scuola pratica, se i modelli dell' antichità, ricomparendo tutto ad un tratto, non avessero, a guisa di sole vivificante, fecondato i germi delle nuove scuole, ed accelerato il loro accrescimento.

Verso la fine del secolo XV i Medici, e soprattutto Lorenzo il Magnifico aprirono nel loro palazzo, ripieno di opere antiche, una specie di accademia per tutti gli artefici: e si videro le arti del disegno passare subitamente dall' infanzia alla virilità. Leonardo da Vinci e Michelangelo **, messi in non cale i confini dell' uso, aveano di già spinto assai lontano l' arte del disegno, quantunque per istrade differenti, allorquando il caso emancipò, per così dire, Raffaello, facendolo uscire dalla scuola del Perugino. Alcuni affari chiamarono a Firenze il maestro, e l' allievo approfittò dell' occasione per fare qualche gite ne' dintorni di Perugia ***.

* . . . . *point d'expression* . . . . così dice il Quatremere, ma noi non possiamo convenire intieramente con lui. È forse inutile il fermarcisi; ma per parlar solo del Ghirlandaio, e di Pietro Perugino, si esaminino i Freschi del primo in S.ª Maria Novella di Firenze, e quelli del secondo in Perugia nelle sale del Cambio, e quindi si giudichi.

** Avanti questi due famosissimi dipinse in Firenze Masaccio. Vedansi l'Adamo e l'Eva cacciati dal Paradiso terrestre; e l'Angelo che libera S. Pietro di prigione, nella famosa cappella del Carmine in Firenze; e quindi si dedurrà qual piccolo passo dovea fare la pittura per giugnere alla perfezione delle forme.

*** Prima per altro di passar oltre, crediamo sia per venire accetto assai ai nostri lettori il porre qui e altrove di mano in mano che ne cadrà l'opportunità, secondo la più probabile regolare cronologia, una indicazione di diverse opere di Raffaello, o del tutto ommesse, o non bene circostan-

Raffaello lascia la scuola del Perugino Sue prime opere.

Fino d'allora Raffaello tentò di volare colle sue proprie ali, ponendo mano ad alcuni lavori da lui solo, i quali, abbenchè portino sempre l'impronta del gusto della scuola, differiscono da quelli di cui abbiamo

ziate da'suoi biografi: e questo punto di mettere insieme una serie esatta ed autentica con sana critica de'lavori di tanto uomo, dovria formare un libro a parte, avvegnachè tutto che uscì dal suo divino pennello o dalla sua matita è cosa celeste, nè deve mescersi giammai colle opere d'altrui, nè restare in forse nella storia dell'arte. Quindi approfittando delle cognizioni che a questo proposito trovansi sparse nelle erudite opere di Baldassare Orsini, *Guida di Perugia*, e *Vita, Elogio, e Memorie di Pietro Perugino*, ecc., e di Annibale Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, non che delle cortesissime lettere indiritteci da Perugia dai chiar. Luigi Canale bibliotecario, e Gio. B. Vermiglioli professore, i quali ebbero la bontà di assicurarci sulla verità delle cose annunziate nelle opere suddette, relativamente alla loro esistenza a' nostri tempi in Perugia: noi, dico, aggiugneremo:

Nelle stanze del P. Abate de'Monaci Camaldolesi si conserva un piccolo Crocifisso dipinto a fresco che si crede una primizia di Raffaello, nel quale sembra di vedere più la scuola di suo padre, che di Pietro.

Nella sagrestia della chiesa di S. Pietro de'PP. Benedettini neri o sia Cassinesi, si vede una pittura a fresco, in piccolo quadretto con due puttini, i quali furono copiati esattamente da Raffaello da due puttini similmente dipinti da Pietro in un quadro di S. Anna, che era in S.ª Maria dei Fossi, che ora più non si sa dove disgraziatamente rimanga. Egli è questo uno studio del giovinetto Sanzio su Pietro fatto fra il 1495 ed il 1500, nel qual tempo stava esso nella sua scuola.

Questi Monaci possedevano pure due tavolucce, allogate sopra le porte d'una navata della chiesa, una rappresentante Gesù morto compianto dalle donne pietose; l'altra la Madonna col Bambino, ed alcuni Angeli, dipinte istessamente dal giovane Raffaello, ma furono tolte dai Francesi.

Nel palazzo Penna è ammirabile per il disegno e per la grazia un quadretto tondo colla Madonna e 'l Bambino, lavorato da Raffaello sulla maniera del maestro.

Il conte Giulio Cesarei possedeva in questi ultimi tempi una *tegola* con sopra uno studio di testa, forse ideale, di una grandezza poco più piccola del naturale, escita dalle mani del giovinetto Sanzio. Finita però non è che la testa, il busto è solo abbozzato, e nell'impasto e vivacità delle tinte, ci si vedono tutte le grazie del suo pennello. Era opinione popolare in Perugia che questa preziosa pittura rappresentasse il ritratto dello stesso Urbinate; ma per quanto alcuni abbian creduto, confrontandolo con gli altri, di vedervi quelle differenze, le quali derivano dall'età, tale opinione non venne mai confermata dai professori, i quali mentre vanno d'accordo a crederla dipinta da Raffaello, ed un'opera originale del medesimo, dissentono intieramente da siffatta opinione, ed asseriscono essere una assai bella testa di un giovane, fatta nella maniera che ha tenuta nel dipingere il Parnasso delle Camere Vaticane.

Questo prezioso monumento si trovò da un rigattiere, e senza saper che cosa fosse si pagò cinque paoli. Ora poi veniamo avvertiti, con grande rincrescimento di chi ci scrive la notizia, che questa tegola è stata comperata ultimamente dal Re di Baviera pel prezzo di mille zecchini. Così Perugia dopo le innumerevoli privazioni cui soggiacque, per l'ignoranza e per una smoderata cupidigia di denaro, ha perduto anche questo, forse uno dei migliori monumenti che le restasse eziandio di quel divino. Noi per altro mediante le premure del bibliotecario sig. Luigi Canale, abbiamo avuto la fortuna di averne un disegno esattissimo prima che uscisse dall'Italia, e lo pubblichiamo qui intagliato da valente mano, ad ornamento di questa Storia.

Una Madonna che regge il Bambino in braccio, il quale scherza rimirando un libro aperto, ch'ella tiene con una mano; e

TESTA IDEALE DIPINTA DA RAFFAELLO

SOPRA UNA TEGOLA

Gasp Rossi dis. Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828. Filip. Caperali inc.

dis. ed inc.

S. SEBASTIANO

*Dall'Originale di Raffaello, posseduto in Milano dal prof.re e cav.re signor Giuseppe Longhi.*

*Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.*

parlato, in quanto che, se in questi Raffaello non fassi per anche distinguere, in quelli a vece non si riconosce di già più il Perugino per intiero.

Malgrado l' ordine delle nozioni del Vasari sopra queste prime opere

indietro un grato paese per campo, sopra tavola, è opera venustissima, intorno alla quale, scriveaci un chiaro professore toscano, intendentissimo di Belle Arti, non sa che cosa è *naïveté* chi non ha veduto questo portento dell'arte, questo primo lavoro di Raffaello sebbene ancora giovanetto, eseguito forse circa quest' epoca. Apparteneva una volta alla casa Staffa, ed ora è in casa Connestabili. In questa famiglia conservavasi una lettera originale relativa ad essa pittura, la quale decideva della sua originalità a fronte di quattro altre bellissime copie esistenti in diverse case di Perugia, le quali vengono classificate dall'Orsini nella sua *Guida*, come altrettante repliche dello stesso soggetto eseguite da Raffaello in Perugia; ed una in Milano posseduta dal sig. Oggioni, stata incisa da Paolo Caronni. Tale lettera cercata invano anche dal conte L. Cicognara, il quale ne volea un fac-simile, avrebbe deciso del tempo in cui fu dipinta; ma dessa corse la mala fortuna di capitare in mano di nobili ignoranti, e di ricchi senza coltura, i quali la perdettero. Dio voglia che non si perda anche il quadretto!.. Questo fu intagliato nel 1821 da Samuel Hamstler svizzero; e fu dato anche in litografia alla tav. 24 dell'anzidetta opera tedesca del sig. Rehberg.

Avanti, o presso questo tempo era solito Raffaello copiare le opere del maestro, e se ne conservano preziosissime tavolette. Il Battesimo di Cristo e la Resurrezione erano possedute da una famiglia di Volterra, e passarono a Monaco: gli originali di Pietro, erano nella sagrestia di S. Pietro di Perugia. Asportati nel 1798 da commissarj senza missione non si è più saputo dove siano.

Operò ne' primissimi anni (così ci scrive di Roma il chiar. M. Missirini) in Perugia Raffaello un dittico con piccole figure condotte con quel sommo amore, con che egli allora dipingeva, e con alcuna trepidazione che mai non dovria scompagnarsi dall'opere de' giovani. Una Vergine era in mezzo, e pinte erano negli sportelli S.ª Cattarina della ruota, e S.ª Maria Maddalena. Il quadretto di mezzo è perduto; ma li due sportelli tuttavia si conservano, e sono riuniti insieme presso il sig. Vincenzo cavaliere Camuccini, bella luce dell' italiana pittura.

Lo stesso Camuccini possiede altro cimelio del divino Sanzio, cioè una piccola tavola rappresentante la B. Vergine col Bambino in grembo che prende un fiore dalla Madre: opera similmente de' primi anni di Raffaello, sparsa di infinita soavità. Questo quadretto bisogna che fosse tanto nell' amore delle persone dell' arte, che fu più volte da Benvenuto Garoffalo, dal Sassoferrato e da altri antichi maestri ricopiato.

Possedevano le Monache di S. Cassiano in Toscana un prezioso tabernacolo, sul quale era dipinto Gesù Cristo in Croce, con allato S. Giovanni e la Vergine, e le due Marie adornavano li due sportelli. Il lavoro risponde assai alla primissima maniera di Raffaello: e benchè alcuni dipintori contraddicessero essere opera di quel divino, altri lo sostenevano con buone ragioni, tratte dalla diligenza del fare, e dalla santità della dipintura. Certo poi è, che il nome del Sanzio leggesi scritto sul collo del vestito del S. Giovanni. Le Monache predette per servigi avuti dal Moggi nelle scorse politiche calamità, in pegno di grato animo, esso Moggi di tal raro monumento presentarono; ed il nuovo acquirente poco seppe, a ciò che è voce, tener conto d' un tale tesoro.

Un quadro della prima maniera di Raffaello, e certamente presso il suo passaggio alla seconda, è quello che ora forma uno dei più begli ornamenti della sceltissima galleria dell' egregio cavaliere e professore sig. Giuseppe Longhi in Milano, posseduto altra volta dai signori conti Zurla di Crema. Rappresenta un S. Sebastiano, mezza figura. Il Santo non è nudo come al solito, e con frecce conficcate nelle membra; ma vestito elegantemente, e portante una sola freccia colla destra, indizio del suo martirio. La

del nostro Urbinate, sembra, che fosse da prima a Città di Castello, dove producesse un certo numero di quadri, dei quali non si saprebbe stare in forse a riconoscerlo solo ed unico autore. Lanzi [1] riferisce come una costante tradizione, e ch'egli stesso ha raccolto personalmente nella medesima città, che all'età di diciassette anni fece il quadro di S. Nicola da Tolentino agli Eremitani, del quale il Vasari [2] fa menzione solamente per dire che, se non vi si leggesse il nome di Raffaello, prenderebbesi per un lavoro del Perugino: lo che afferma il giudizioso Lanzi in quanto allo stile; ma la composizione non appartiene di già più alla maniera di quel tempo. Il Perugino avrebbe collocata la Madonna sopra un trono, e li Santi in piedi all'intorno. Raffaello ha rappresentato il beato S. Nicola coronato dalla Vergine e da S. Agostino sostenuti da una nube; nell'alto del quadro ha dipinta una Gloria, ove appare l'Eterno Padre in tutta la sua maestà, in mezzo ad un coro di Angeli, due dei quali ne sono staccati, e tengono in mano alcune leggende, indicanti le lodi del santo Eremita *.

Porta la stessa data quello che fece nella medesima città per la chiesa di S. Domenico. Questo rappresenta un Cristo in Croce assistito in alto da due Angeli, uno de' quali raccoglie in un calice il sangue ch'esce dalla mano

fisonomia è dolcissima ed amabilissima, somigliante perfettamente, in età più giovane, al ritratto che il Sanzio fece di sè medesimo nella famosa scuola d'Atene. L'esecuzione è diligentissima ad un tempo e più franca ed ardita delle opere sue anteriori; i capegli sono scherzati in un modo maraviglioso, il colorito è vero, fuso e vivace, ed è dipinto in modo che il tempo lo ha rispettato in ogni parte fino a'nostri giorni. L'altezza di questo quadretto dipinto sopra tavola è di centimetri 43 per 33 di larghezza.

Nella stessa galleria si trova un altro piccolissimo quadretto centinato, sopra legno, di mano del Sanzio, di centimetri 11 ½ di lunghezza, per 5 ¾ di altezza. Rappresenta l'Annunciazione dell'Angelo a Maria: sta essa a sedere colla fronte modestamente inclinata sul davanti, colla manca mano tiene un libro, e porta la destra al petto. L'Angelo è semiginocchioni innanzi a lei, colla destra le porge la benedizione dell'Eterno, nella sinistra tiene un giglio. Il fondo è di una stanza, dove si vede un letto; e sì l'Angelo che la Vergine hanno la testa adorna di aureole dorate e piene. La composizione, le proporzioni, le movenze, le pieghe, i caratteri delle teste, tutto annuncia la mano del Sanzio nell'età sua prima, per quanto si può giudicare in figure di sì piccola dimensione. Questo quadretto giaceva rispettato, ma sconosciuto presso un amatore in Livorno, ed è di buona conservazione.

Nella 1.ª e 2.ª delle lettere sopra alcune opere dell'Urbinate per noi aggiunte alla fine di questa Storia, troveranno li nostri lettori la descrizione di un altro dittico stupendissimo di Raffaello posseduto dalla nobile famiglia Fumagalli in Milano; e d'un altro quadretto non meno stupendo dello stesso artefico, acquistato da pochi anni dal nobile uomo il sig. conte Paolo Tosi di Brescia.

1 Storia pittorica, tom. 2.°, pag. 51, ediz. di Giovanni Silvestri di Milano, che forma parte della sua lodatissima *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne.*

2 Vasari dice che questo quadro fu fatto per la chiesa di S. Agostino.

* Questo quadro fu comperato da Pio VI e conservasi nel Vaticano.

diritta; l'altro tiene due calici per ricevere il sangue della mano sinistra, e quello del costato apertogli dalla lancia. La Madonna, S. Giovanni, la Maddalena ed un altro Santo assistono a tale spettacolo misterioso di dolori; e l'Eterno Padre corona la sommità del quadro [1]. Tutte queste figure potrebbono essere prese per le migliori del Perugino; ma fa uopo eccettuarne la Vergine, la cui bellezza non fu da lui eguagliata in nessuno de' suoi quadri, e non è stata pure superata che da Raffaello medesimo, e nelle sue ultime produzioni.

Morcelli [2] descrive un quadro rappresentante la Sacra Famiglia, che dice d'avere veduto in Fermo presso un signore di quella città, il quale portava scritto e il nome del Sanzio, e l'età di diciassette anni. La Vergine è dipinta in atto di sollevare con ambe le mani il sottile velo disteso sopra la culla del divino Bambino che dorme, cui sta vicinissimo S. Giuseppe, sul bastone del quale leggesi questa iscrizione R. S. V. A. A. XVII. P. *Raphael Sanctius Urbinas ann. ætatis* 17 *pinxit.* Questo quadro è il primo pensiero d'una composizione che ha ripetuto di poi, cangiandone solamente l'attitudine del Bambino, il quale, in vece di dormire, si risveglia e stende le braccia a sua madre *.

Raffaello avea di già dipinto in Perugia, e prima dei quadri suindicati, quello d'un' Assunzione della Madonna per Maddalena degli Oddi; e il Vasari soggiugne che prenderebbesi tale pittura per una delle migliori del Perugino; ma con ciò non dicesi abbastanza: osservasi in essa un merito che non può attribuirsi per niente a quel maestro: tale merito si è quello dell'espressione dei sentimenti diversi degli Apostoli in veggendo la tomba vuota. Il Perugino non conobbe l'arte di far parlare agli occhi gli affetti dell'animo: quest'arte al contrario, si fa conoscere nei primi tratti di Raffaello [3],*.

1 Questo quadro, che appartiene al cardinale Fesch, è stato lungo tempo a Parigi; e fu trasportato in Roma nel 1823.

2 Morcelli, *De stylo inscript. latin.*, pag. 476. Questa cognizione venne estratta dalla Storia Pittorica, tom. 2.°, pag. 52 e seg.

* Quello di cui forse intende qui parlare l'autore, esisteva una volta in Loreto, del quale noi parleremo più avanti, unitamente ad altri della stessa composizione.

3 Non bisogna confondere questo quadro dell'Assunzione con quello dello stesso soggetto, di cui parlerassi più avanti, il quale Raffaello erasi impegnato di terminare nel 1516 pel convento di Monte Luce in Perugia; e che fu terminato dopo la sua morte dalle cure riunite di Francesco Penni, e di Giulio Romano, di cui veggasi più avanti.

* Nella lettera di un anonimo stampata nell'Antologia romana, e da noi già ricordata, si dice che lo dipingesse avendo 17, o 18 anni al più; ma in questa età, la quale veniva a cadere nell'anno 1500, o 1501, Raffaello si trovava in Siena occupato col Pinturicchio, e con l'animo di andare a Firenze da dove non sembra che così presto partisse. Non poteva dunque anche per questa ragione lavorare per Maddalena degli Oddi nell'età in cui si dice dipinto il quadro, e ritrovarsi in Perugia, dove pare che ricevesse, e che eseguisse l'ordinazione.

Esisteva presso una persona di Perugia,

L'istoria raccoglie ordinariamente i più piccoli fatti della infanzia, o della prima età degli uomini celebri, e dalle prime loro inclinazioni si studia di trarne i pronostici delle qualità che il tempo ha manifestato in essi. Medesimamente non si potrebbe mai essere soverchi nel dimostrare come il principe della moderna pittura presagisse ne' suoi primi saggi le opere immortali, che gli hanno assicurata la supremità di che gode da tre secoli in poi; come i suoi primi quadri pronosticassero i suoi ultimi; come questi non fossero che lo sviluppamento di quelli: poichè tale imbarazzo, allorchè in vece d'avere a raccontare fatti, devonsi descrivere opere, consiste nella impossibilità di far conoscere certi ravvicinamenti, i quali, affinchè siano sensibili, bisognerebbe che fossero sottoposti agli occhi; il perchè la storia di Raffaello sarebbe uopo che venisse fatta con avanti le opere di lui. L'inconveniente per colui che la scrive consiste da una parte nella dispersione delle sue opere, la quale ne rende il confronto molto difficile; e per l'altra, che il più delle volte trovasi costretto di appellarle alla sola memoria del lettore.

Nulladimeno l'arte dell'intaglio, di cui vedremo essere stato Raffaello il primo promotore in Italia, gli ha reso il benefizio di riprodurre e di moltiplicare talmente le sue composizioni, soprattutto dopo un mezzo secolo, che appena alcune delle sue prime opere sono sfuggite alle ricerche degli intagliatori.

A questo mezzo noi dovremo il poter parlare, secondo l'ordine cronologico delle sue produzioni per quanto ci sarà possibile, di molti quadri, avendone avanti il tutto insieme della loro composizione, ed il fissare sopra di essi l'attenzione del pubblico, il quale ne ha giornalmente le copie sotto agli occhi.

conoscente del prelodato signor Canale, ma che questi non ha veduta, una lettera di Raffaello, la quale si volle a forza dal cardinal Borgia, e che deve essere fra le sue carte, se non è stata pubblicata con le stampe, nella quale Raffaello scrivendo ad un amico diceva, che *aveva da terminare un quadro per donna Maddalena degli Oddi, la quale era donna potente, e che poteva ad esso procurare dei lavori.* Di questa lettera, della quale sarebbe stato molto utile conoscere la data, il luogo e la persona, cui era scritta, chi l'aveva neppure ne ritenne una copia; nullostante si rileva dalle poche surriferite parole, che Raffaello già lavorava per sè; che non aveva più che far nulla colla scuola di Pietro; e che in conseguenza questa pittura pare posteriore alle cose di Siena, ed al suo primo trattenimento in Firenze. Questo quadro tornò da Parigi; ma fu inutile pei Perugini, perchè Roma, dove ora esiste, lo prese; nè hanno servito i forti reclami degli eredi di Maddalena degli Oddi per rivendicarlo, i quali con tanto amore l'avean prima custodito che ricusarono la risguardevol somma di 14 mila scudi, offerta loro da milord Bristol, vescovo di Oxford per farne acquisto. In mano di questi rimangono solo due bozzetti, dei tre che erano nella predella del quadro, cioè *la Visita dei Re Magi, e la Presentazione al Tempio* : manca l'*Annunziata.*

Quadro dello Sposalizio di Maria — *Intagliato da Longhi*

Questa osservazione si può applicare di già ad una delle prime composizioni di Raffaello, che rappresenta lo Sposalizio della Vergine, dipinto per la chiesa di S. Francesco in Città di Castello. Essa deve essere d'un'epoca posteriore a quella del 1501, nella quale furono terminati i quadri indicati precedentemente. Questo nostro giudizio è fondato e sopra l'ordine nel quale questo quadro viene collocato dal Vasari, e sopra la data, s'essa è autentica, del 1504, che dicesi essere sulla cornice del tempio che forma la prospettiva del quadro [1], e principalmente sulla distanza che passa tra lo stile di questo lavoro, e quello del Perugino. Tale differenza colpisce tanto più [2], che la composizione s'avvicina molto a quella d'un quadro che vedesi in Perugia, e nel quale il Perugino avea trattato lo stesso soggetto. Ma si va d'accordo a riguardare lo Sposalizio di Raffaello come l'opera nella quale si veggono comparire i primi tratti di quel gusto, che distinguerà ben presto la sua seconda maniera. Questo bel quadro si raccomanda di già per uno stile nuovo, per una bellezza di fisionomie ne' due sposi, che non la cede se non alle opere dell'età sua più avanzata, per una certa grazia fino allora sconosciuta negli atteggiamenti, e nel vestire dei personaggi che accompagnano gli sposi, per una varietà di pose e di panneggiamenti; cose tutte che sono contrarie alle pratiche seguite dal Perugino, a quegli abbigliamenti stretti e freddamente monotoni, che egli imitava servilmente *.

1 Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli, pag. 8, nota 13.

2 Lanzi, Storia pittorica, tom. 2, pag. 53.

* Questa bella composizione non imitò solo, ma tolse Raffaello di peso con pochissime variazioni da un quadro di Pietro, eseguito per l'altare di S. Giuseppe nella Cattedrale di Perugia l'anno 1495, il quale ha avuto la sorte degli altri nello spoglio che ha dovuto soffrire l'Italia, e non se n'è udito più parlare. L'aver Raffaello eseguito questa copia ci porta naturalmente a fare due osservazioni; una ch'egli non si vergognò di far conoscere d'essere *scolare di Pietro*, quando di Pietro stesso era divenuto più grande: l'altra che questa composizione la credette degna del suo pennello, anche dopo di avere adottata una maniera di dipingere tutta nuova, ed aver vedute già forse le migliori opere de' Firentini; poichè dalla data scritta sulla fronte del tempio, appare che 'l dipingesse nell'anno 21 dell'età sua, forse dopo che tornò la prima volta da Firenze. In fatti se si esaminano i due quadri, così ci scriveva da Perugia un intendentissimo che gli avea veduti ambedue, non altra differenza ci si trova che nel *Sacerdote*, il quale sopra gli *abiti sacerdotali* ha una *fascia volante*, e non è diritto, e di faccia, come nel quadro di *Pietro*; ma inclinato un poco verso la *Vergine*, ed in conseguenza più mosso. L'altra differenza è nella *forma architettonica del tempio*, dipinto da ambedue nel fondo del quadro; e ciò perchè avesse una verità maggiore la *Prospettiva*, e per togliere alcuni *alberi* che male a proposito, per dare un termine al campo del quadro, si vedevano quasi circoscrivere l'*atrio del Tempio*. I due *gruppi di giovani e di donzelle* corrispondono esattamente nel *numero*, nelle *attitudini*, nelle *vestiture*. In amendue ci è un *povero in lontananza che chiede l'elemosina*, ed altre piccole figurine in distanza, le quali rendono all'occhio più naturale la

In questo quadro, in cui appariscono i varii germi dell'ingegno di Raffaello, di cui offriracci in avanti la riunione, bisogna osservare ancora il bel tempio circolare cinto di colonne, che serve come di prospettiva alla scena. Lo stile ne è così puro, i proffili e tutte le parti riuniscono alla giustezza delle proporzioni una tale finezza di lavoro, che 'l Vasari non ha potuto tralasciare di ammirare quell'ingegno che aveva saputo già superare tali difficoltà: *Cosa mirabile a vedere le difficoltà ch'egli in tale esercizio andava cercando* [1],[*].

degradazione del piano prospettico. Fra le donzelle che scortano la Madonna ve n'ha una incinta, come segno di fecondità. Dalla parte di S. Giuseppe sono alquanti uomini di differenti età, portanti una verga ciascuno, indizio della verga d'Aronne, o della radice di Jesse, i quali sembrano altrettanti concorrenti ad isposare quella celestiale bellezza. Tutti questi mostrano un sentimento d'afflizione, vedendosi posposti a Giuseppe, a cui in segno del divino volere la verga è fiorita. I più vecchi già avvezzi a rinunciare alle proprie brame o desiderj, si contentano di mostrarsene afflitti: due de' più giovani indispettiti della sorte loro rompono la verga; uno di dolce fisonomia, creduto generalmente il ritratto di Raffaello stesso, rompe la sua verga senza strepito; l'altro più impetuoso, incurvandosi sul davanti, la rompe con forza sul suo ginocchio. In questo modo, sebbene nulla emerga dalle Sacre Carte, per inveterata tradizione fu sempre rappresentato dai pittori del 400 e 500 lo *Sposalizio di Maria*. Quanto all'esecuzione pittorica si scorge pur troppo in molti luoghi l'infanzia del suo genio: pare che a quel tempo anch'egli credesse bellezza femminile l'avere occhi assai piccoli, e facce larghe e di carattere cinese; perocchè ha fatto gli occhi più grandi ai vecchi che alle giovani donne: difetto del quale ben presto si spogliò, dacchè cominciò le sue opere nel Vaticano. Bisogna però confessare a sua lode che questo quadro della sua prima maniera è d'un colore più vivace e più trasparente delle maniere susseguenti. Non ispiacerà a' dilettanti ed agli artisti il sapere che il suddetto quadro è dipinto sopra tela finissima incollata sopra il legno, e diligentemente preparata; e l'architettura del tempio, e tutto il pavimento graffito ad uso di a fresco. Questo dipinto, che adorna la pinacoteca di Brera in Milano, è stato recentemente inciso e pubblicato dal prof. G. Longhi, per compagno della Trasfigurazione, incisa dal cav. Raffaello Morghen; presentando così nell'intaglio agli amatori delle belle Arti il primo quadro che aperse la riputazione di Raffaello, mentre possedevano già quello che la chiuse. Il detto Professore sentì le bellezze, ed i difetti di quest'opera, ed è perciò che riguardandola degna d'ammirazione in mezzo ai primordj di Raffaello vi scrisse questi versi:

*Se di tai pregi adorno*
*Fu Sanzio imberbe ancora;*
*Mai non precorse il giorno*
*Più luminosa aurora.*

Fra le varie repliche, che si ammirano sparse qua e là di questo quadro, una ne abbiamo veduta recentemente, eseguita dal celebre pittore signor Gagna di Vercelli per commissione dell'ambasciatore di Francia, sedente in Vienna, la quale, al dire di tutti, riuscì d'un'esattezza pressochè inarrivabile in tutte le parti.

1 Vasari, *ibidem*, tom. 3.°, pag. 162.

* Secondo un'antica tradizione diffusa e confermata successivamente in Spoleto e ne' suoi dintorni, che Raffaello ancor giovinetto fosse quivi mandato da Perugia in pena di qualche sua mancanza, bisognerebbe prima di passar oltre, far menzione di un quadro che vuolsi dipingesse egli durante questo tempo per l'abbazia di S. Pietro di Firentillo presso Spoleto, appartenente alla famiglia Ancajani per diritto di jus-patronato, e che opera di Raffaello si è creduto fin

L'ordine cronologico cui siamo costretti di sottometter le opere di Raffaello non potrebbe essere nè seguito nè inteso in questa specie d'istoria, con quella precisione che in altri generi determina la successione regolare

Raffaello compagno di Pinturicchio nelle pitture di Siena.

qui, e come tale lo hanno notato tutti gli itinerarj. Tale quadro poco dopo la metà del secolo passato venne trasportato in Spoleto per un Breve apostolico concesso alla suddetta famiglia, e da questa collocato nella sua cappella gentilizia, dopo d'averne fatto eseguire una stupenda copia dal cav. Sebastiano Coneo per l'abbazia stessa, dove tuttora esiste. Rappresenta esso l'adorazione dei Magi, ed è dipinto a guazzo sopra tela. Un intendentissimo di belle Arti, fresco ancora d'averlo veduto, così mi scrivea di Roma intorno ad esso: « È con sì dolce e nativa maniera dipinto, che li grandi intelligenti, che lo hanno ammirato, non sapriano dargli per autore che Raffaello nel fare della sua primissima maniera: tanto vi è impressa l'innocenza e il candore di quell'anima sua limpidissima = *Posse loqui credas, et sunt suà sensa tabellae.* » = Il valent. sig. Quatremere medesimo, di nobilissimo animo fornito, e mosso dal più caldo desio di glorificare il divin Raffaello, nello indicarmi alcune ommissioni da lui commesse nella stampa del suo libro, mi suggeriva di prendere cognizione di questo quadro, intorno al quale un suo amico, e particolarmente il sig. Jay lo avea assicurato essere pittura del giovane Raffaello, appoggiando la sua asserzione a dei documenti preziosi, che questi diceva d'avere ottenuto dal cav. P. Fontana, segretario generale del dipartimento del Trasimeno, al tempo del cessato Governo italiano. Mediante la cortesia non mai abbastanza lodata del già nominato bibliotecario di Perugia ho potuto avere in questi ultimi giorni due lettere dallo stesso cav. Fontana di Spoleto, una in data dei 14 aprile, l'altra dei 9 giugno 1827, nelle quali mi fa conoscere, come, essendo caduto in qualche dubbio sulla originalità di esso quadro, intraprendesse molte ricerche, ma queste a nullo buon fine il condussero. « Esaminai attentamente, così egli scrive, tutti i registri dell'abbazia, esistenti negli archivj della famiglia Ancajani, scorsi minutamente tutti i libri de' conti, ed altre memorie degli anni in cui visse Raffaello, e nulla vi trovai; quantunque in essi vi fossero portate le spese tutte, fatte per la chiesa, per suppellettili della medesima ecc. Con eguale accuratezza esaminai ancora i registri e memorie della famiglia Ancajani, ma nè tampoco in questi mi fu dato acquistare alcun lume. » Passa quindi a far credere falsa la suindicata popolare tradizione, giacchè non esiste memoria che Raffaello sia stato in Spoleto, ed abbia lavorato per commissione di questi, e con delle savie congetture viene a conchiudere, che possa essere dessa opera di Giovanni Spagna, condiscepolo egli pure di Raffaello nella scuola di Pietro, e l'opere del quale prendeansi per quelle del maestro. « Credo molto verisimile questa opinione, seguita egli, perchè avendo fatto accurate indagini su questo quadro e comparatolo colle opere di Spagna qui esistenti, ho trovato in esso l'identica sua maniera di lavorare sia pel colorito, sia pel disegno, sia pel modo di formar le pieghe, sia pel gettare e disporre i colori, sia per la disposizione delle figure ecc. Che anzi, avendo potuto avere altro quadro *a tempra*, come questo, dello stesso Spagna, in cui egualmente sono partiti i colori, ho potuto osservare i segni dell'amatita, ed anche da ciò ho potuto conoscere che la stessa mano li ha tratti. » E così incalzando sempre più il suo argomento con buonissime osservazioni, senza essere pittore, guidato solo dall'amor suo naturale per le Arti belle, dalla ragione, dall'inclinazione sua, onde fu sempre condotto a meditare sulle opere degli artisti, ne conchiude col persuadere. In quanto a ciò che potè aver detto al sig. Jay, allorchè il conobbe in Spoleto, confessa egli stesso d'esservi stato indotto dalla tradizione popolare, cui s'attenne dapprima inesattamente, senza aver tentato di fare neppure una di quelle ricerche, le quali dipoi il convinsero diversamente.

Aggiungasi a tutto questo, che lo Spagna

dei tempi, dei fatti e delle persone. Bisogna pensare che v'hanno opere in pittura, le quali possono essere prese, lasciate, e riprese in differenti epoche, e che in questi intervalli l'Artefice avrà potuto eseguire alcuni quadri più piccoli, la menzione dei quali precederà quella delle opere di maggiore considerazione cominciate da prima, e che gli storici non citano che dopo, perchè queste furono terminate posteriormente.

È per questo che relativamente alla data bisogna ricordare i grandi lavori a fresco, cui Pinturicchio avea associato Raffaello nei primi tre anni del secolo XVI.

Pinturicchio era pure della scuola del Perugino, nella quale egli avea potuto e conoscere Raffaello ed apprezzarne i talenti nascenti. Dopo aver esso lavorato nella sua gioventù in Roma, dove erasi acquistata la stima del cardinale Piccolomini, nipote del papa Pio II, venne incaricato da quell'Eminenza d'eseguire le pitture a fresco della biblioteca, ora sacristia della chiesa cattedrale di Siena. Questa biblioteca era stata fabbricata per comando del papa Pio II, *Enea Silvio Piccolomini;* e il cardinale voleva farne un monumento storico che perpetuasse le grandi azioni di suo zio.

Trattavasi quindi di pingervi sopra, in spazj molto estesi, i fatti principali della sua vita, le sue ambasciate per a diverse corti, le sue negoziazioni, la sua esaltazione al pontificato, gli avvenimenti memorabili del suo papato, la sua morte, ed il trasporto delle sue ossa da Ancona a Roma.

La pittura d'allora, siccome l'abbiamo già detto, o non aveva il coraggio d'intraprendere grandi composizioni istoriche, o le appiccoliva alla sua misura. L'artefice riuniva assieme, anzichè comporre, figure ordinariamente isolate fra loro, o simmetricamente collocate sopra un solo piano. Pinturicchio ci sembra ch'abbia scosso realmente il giogo d'un tale metodo inveterato; ma si riconobbe malgrado i suoi grandi lavori e gli aiuti di cui seppe approfittare, che il suo merito non uguagliava la sua riputazione [1],*.

si fermò in Spoleto dove prese moglie, che il Vasari, il Mariotti, l'Orsini, i quali parlano a lungo della vita e delle opere di lui, affermano concordemente che le sue pitture si confondono facilmente con quelle della primissima maniera del Sanzio e di Pietro; che in Perugia non havvi alcuna memoria che Raffaello da quivi si portasse in Spoleto; molto meno che dovesse allontanarsi da quivi per un gastigo; che ei commettesse qualche fallo; ed anche che ricevesse commissione alcuna dagli Spoletini: il che renderà sempre più probabile l'opinione del riverito cav. Fontana.

1 « Ebbe non di meno maggior nome che le sue opere non meritavano. » Vasari, Vita di Pinturicchio, tom. 2.°, pag. 496.

* Se l'autore avesse visitato per lungo tempo l'Italia, e fosse stato principalmente a Spello a vedere i freschi del Pinturicchio, e il quadro dell'altar maggiore, ove un piccolo S. Giovanni che scrive, si cita come di mano di Raffaello, avrebbe giudicato più vantaggiosamente di questo, che è uno de'

Il meglio che fece, fu certamente l'associarsi il giovane Raffaello per una impresa che esigeva tanta fecondità d'invenzione, quanta facilità nello eseguimento; nella quale impresa nol scelse egli nè come ingegno a lui subordinato, nè come uno di quegli artisti, la cui abilità applicasi a certi lavori, ne' quali può bastare la sola pratica. Il Vasari ci fa conoscere abbastanza che Raffaello ebbe in quell'opera la parte principale. « *Gli schizzi e li cartoni di tutte le storie furono*, dice egli, *di mano di Raffaello da Urbino*, *allora giovinetto* [1]. » È ben vero che in un altro luogo [2] parla egli solamente di alcuni disegni e di alcuni cartoni; ma in Siena la tradizione costante comprova la prima asserzione [*].

pittori più singolari di quella epoca. Anzi aggiungeremo a questo proposito che li suoi quadri di cavalletto sono rarissimi; e molti, che nelle gallerie si additano per tali, sono opera del Socci, che si avvicinò a quella maniera. È assai vago il Socci specialmente nella pittura dei Cassoni, che si usavano in que' tempi per adornare la camera delle spose. Per illustrazione di questo argomento recheremo, alla fine delle lettere per noi aggiunte a questa Storia, il contorno esattissimo, intagliato dal sig. Giuseppe Rossi, abile discepolo dell'abilissimo sig. Gio. Paolo Lasinio, d' un quadretto del Pinturicchio, che adorna il gabinetto del sig. prof. Gio. Rosini in Pisa, coll'analoga descrizione dallo stesso favoritaci.

1 Vasari, *ibidem*.

2 « Gli fece alcuni disegni e cartoni di quell'opera. » Vasari, Vita di Raffaello, tom. 3.°, pag. 163.

* In Perugia, così ne scrive l'intelligent. sig. Pietro Canale, fratello del prelodato sig. Luigi, presso il nobile sig. Lodovico Baldeschi esiste uno di questi cartoni, eseguiti dal Sanzio per le pitture di Siena, alto centimetri 54, e largo 38. Nel medesimo si trova scritto a caratteri poco intelligibili, per essere la carta alquanto danneggiata dalle tignuole, quanto segue = *Questo e la quinta* . . . n.° V *di jafael*. . . Nella composizione rappresenta lo sposalizio di Federico III imperatore con Eleonora Infanta di Portogallo, eseguito dal cardinal Enea Piccolomini, creato poi papa nel 1459, col nome di Pio II.

Confrontata la composizione suddetta di questo disegno con quella che si trova nel dipinto si riconosce, che l'azione data ai soggetti introdotti, nel totale dell'esecuzione è similissima a quella ideata da Raffaello. Varia soltanto nei panneggiamenti, ed in qualche scorto dato di più ai soggetti collocati a destra del quadro. L' indietro del campo è del tutto variato, avendovi posto il Pinturicchio i suoi alberi in numero di tre, fra quali si vede in lontananza il prospetto della città di Siena, vista dalla parte di Porta Camullia; il che Raffaello ideò diversamente, avendovi posti i monti di Siena; quello però che non tralasciò Pinturicchio, si è quella colonna corintia, come annessa all'istoria, quantunque ancor questa variata nel suo basamento.

I biografi o storici Pascoli, Lanzi, Mariotti, Bianconi, Richardson, d'Agincourt e tutti gli altri compreso Quatremere, ci riferiscono quel solo che lasciò scritto il Vasari, nelle Vite di Pinturicchio e di Raffaello. Il Lanzi poi soggiunge, tom. 2.°, pag. 56. « *e che fosser di tutte è ancor comun voce a Siena*: » da tutto ciò si può dedurre che se il Lanzi avesse conosciuto questo cartone, segnato col numero di quinto, se ne sarebbe confermato, subito che Raffaello aveva già eseguito la metà di tutta l'opera.

Questo disegno è fatto a bistro con qualche tocco di gessetto per indicare in esso le masse chiare del lume. Semplici e naturali sono le arie delle teste, dalle quali, senza alcun altro segnale, potrebbesi riconoscere il vero stile di sì grande Maestro.

Qualunque delle due si approvi, e qualunque sia la quantità del lavoro che si attribuisca a Raffaello in quella grande impresa, tutti saranno d'accordo sopra il punto più importante, sulla novità, cioè, che presentarono allora le composizioni della sagrestia di Siena, e sulla necessità di riconoscervi l'influenza d'un nuovo genio: il perchè ora non si potrebbe più dubitare sull'appoggio della duplice testimonianza citata, che tale genio sia stato quello di Raffaello. Ed in quale maniera in vero potrebbe egli rendere la sua azione più sensibile che cogli schizzi, coi disegni e coi cartoni, i quali sono rispetto ai freschi ciò che il modello dello scultore è rispetto alla statua?

Quantunque v'abbia ancora distanza, in fatto d'invenzione, tra le composizioni di Siena e quelle del Vaticano, tuttavia desse fanno epoca. Se confrontansi a ciò ch'erasi fatto fino allora, trovasi che la pittura aveavi guadagnato più ricchezza d'ordine, più movimento e più varietà di quello che erasi prima veduto. I conoscitori credono bene distinguervi qualche parti a fresco trattate da Raffaello in alcuni dei dieci quadri componenti la serie dei soggetti, e pretendesi pure di riconoscere fra i molti ritratti che entrano in queste composizioni, quello di lui medesimo. *

Raffaello abbandona Siena, e va per la prima volta a Firenze.

Sembra che Raffaello abbia abbandonato il lavoro di Siena e Pinturicchio prima della fine dell'opera, la quale deve essere stata terminata nel 1503, siccome lo dimostra il testamento del cardinale Piccolomini, fatto li 30 aprile dello stesso anno [1].

Ella è questa l'epoca, in cui il Vasari dice che si recasse a Firenze per la prima volta: ciò che è molto più credibile del motivo di questo suo primo viaggio in quella città. Tale motivo, soggiunge egli, essere stato il desiderio di vedere i celebri cartoni di Leonardo da Vinci e di Michelangelo, che erano allora in tanta fama: ma v'ha errore ed anacronismo; poichè Leonardo da Vinci non potè fare il suo cartone prima del 1503 [2], e Michelangelo non

Queste pitture trovansi intagliate in rame tutte dieci da Raimondo Faucci, Siena 1771: ed ora pure si stanno pubblicando disegnate da Luigi Boschi ed incise da Lasinio figlio nella *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena disegn. ed inc. da valenti artisti con illustrazioni.* Firenze, per Nicolò Pagni, 1825, in gran foglio.

* Fra li molti altri che affermano costantemente aver Raffaello dipinto anche alcun a fresco, l'Orsini nell'Elogio di Pietro, pag. 251, dice, che « *assolutamente si vuole dipinta da Raffaello la storia più vicina alla finestra della parte diritta di chi vi entra, nella quale in un vago giovinetto a cavallo fece il suo ritratto* ». Il cartone di questa storia conservasi nella R. galleria di Firenze, del quale parlerassi nell'indicamento, che si darà alla fine di questa Istoria, di varj disegni originali di Raffaello.

1 Veggansi le prove di ciò riportate in Comolli, *Vita inedita di Raffaello*, pag. 10, nota 16.

2 *Memorie istoriche di uomini illustri della Toscana.* Livorno, 1757, in 4.°, tom. 1.°, pag. 118.

finì il suo che lungo tempo dopo l'anno 1504 [1]. Ma noi possiamo dedurre da ciò che Raffaello erasi recato a Firenze per la prima volta avanti l'anno 1504, conformemente alla data che porta la lettera di raccomandazione della duchessa d'Urbino, di cui presto parleremo.

Questa discussione sulle epoche può sembrare di leggiero momento in sè stessa, quantunque tenda a rischiarare alquanto i primi anni della vita pittorica di Raffaello: ma si rende di qualche importanza per rispetto all'una e all'altra delle due opinioni che hanno diviso tanti scrittori sulla quistione tendente a dimostrare quando, come, e fino a qual punto Michelangelo abbia potuto influire sull'ingegno e sul gusto di Raffaello; quistione che verrà da noi riprodotta più d'una volta nel corso di questa Storia.

Quello che fanno conoscere per altro le opere da lui eseguite allora, sia in Firenze, sia in Perugia, dove ritornò nel 1505 *, si è che la loro maniera e 'l loro stile non danno a divedere per niente tale influenza, che si suppone avesse potuto essere allora l'effetto delle opere, e soprattutto del celebre Cartone di Michelangelo, di cui terrassi presto parola: e diremo di più che Michelangelo allora non aveva per anche dipinto niente, e particolarmente all'olio, genere di pittura cui non dedicossi quasi mai; ciò che verrà meglio rischiarito in avanti.

Perchè il Vasari sia d'accordo con sè stesso e colle date, bisogna credere che Raffaello avesse abbandonati i lavori di Pinturicchio fino dal

1 Lanzi opina, secondo il Breve del papa Giulio II, che richiama Michelangelo a Roma, che il Cartone fosse terminato nel 1506, che è la data del Breve: e Vasari, *Vita di Michelangelo*, pag. 191, dice, che arrivato a Firenze, dopo essersi fuggito da Roma, terminasse il suo Cartone in tre mesi: il perchè portando il Breve di richiamo la data degli 8 luglio 1506, Michelangelo avrà terminato il suo Cartone da aprile fino a luglio dello stesso anno.

* Pare che debbansi riferire a quest'epoca, così ci scrive il Missirini, tre tavolette, che conservansi nella pinacoteca Vaticana, dipinte da Raffaello, con piccole figure, e con diligenza incredibile, rappresentanti la Circoncisione, l'Adorazione dei Magi, e l'Annunciazione. Pare che occhio umano giunger non possa a sì minuto ed esatto lavoro, e con tanti particolari così bene espressi, e con tanti effetti sì maravigliosamente significati, quanto si scorge in queste tre tavolette che sono tre margarite. Serviano esse di suppedano al quadro della Madonna incoronata, dipinto parte da Raffaello e parte dal Pinturicchio, già per Maddalena degli Oddi, ed ora esistente nel Vaticano. Questo quadro dell' Incoronazione, comechè vi abbia avuto mano il Pinturicchio, fu però operato tutto sui disegni di Raffaello. Il cavaliere Vicar possiede diversi studj di esso Sanzio disposti per questo quadro, i quali sono superiori all' esecuzione delle parti del quadro nelle quali vedesi aver operato il Pinturicchio. Le tre storie però delle quali abbiamo parlato sono interamente eseguite da Raffaello; quindi vengono d'assai superiori per la grazia al quadro dell'Incoronazione, e sono lavoro che innamora. Angelo Maria cavalier Ricci, rispettabile letterato, è possessore di bella copia di queste storie, operata, come appare dal fare, dal Sassoferrato.

1503 per recarsi a visitare Firenze, e quivi abbia passato più d'un anno, dividendosi tra quella città e Perugia; ch' egli facesse in siffatto spazio di tempo parecchie di quelle piccole opere di cui non conservaronsi che nozioni alquanto equivoche; ch' egli sia ritornato verso la fine del 1504 nella sua città nativa, dove la duchessa d'Urbino, volendo favorire gli studj più serj che proponevasi egli di fare, gli abbia data per il Gonfaloniere Soderini la lettera commendatizia datata il 1 ottobre 1504, la quale verrà da noi riportata in fine dell' opera [1].

Raffaello portasi a Firenze per la seconda volta, e vi si ferma.

Fu dunque verso la fine del 1504 che Raffaello, giunto allora all'età di ventun'anno, si recò una seconda volta a Firenze con animo di stabilirvisi o di dimorarvi per lungo tempo, onde farvi un nuovo corso di studj, vale a dire, per trarre profitto dalle lezioni e dagli esempli che offeriva quella città.

Nel numero degli oggetti di studio fa uopo annoverare senza dubbio alcuni begli avanzi dell' antichità, che di già vedevansi esposti nel palazzo de' Medici. I monumenti antichi sono per l'artista una seconda natura, o per meglio dire, sono come una specie di specchio, che gli serve d'aiuto per vederla più chiaramente; lo che proviene dall'arte, la quale procedendo per altri mezzi diversi dai suoi, è forzata di dare alla sua opera qualche cosa di meglio espresso, e di più distinto. Non deesi per altro conchiudere da questo che l'antichità non possa essere veduta, compresa, sentita ed imitata in più maniere: al contrario essa ha, siccome la natura, ogni sorta di varietà di aspetto, vale a dire, di qualità imitative, che corrispondono alle disposizioni diverse dell'imitatore. Michelangelo non vi avea veduto, e non ne avea preso che la forza, la grandezza, la scienza: Raffaello vi dovette vedere prima di tutto la bellezza, la purezza, la nobiltà, la grazia ingenua, di cui la sua inclinazione naturale e le sue prime lezioni aveangli inspirato il gusto.

Ma a quel tempo il maestro più in voga in Italia ed in Firenze era Leonardo da Vinci, il quale avea posto il suggello alla sua riputazione col cartone del suo gruppo di combattenti a cavallo, destinato ad ornare una sala del palazzo Vecchio: quindi pare che se Raffaello avesse dovuto mettersi sotto la guida d'un maestro, fra tutti i pittori allora in voga, avrebbe dovuto scegliere Leonardo da Vinci, siccome il più d'accordo con lui per la magia della grazia, la purezza del colorito, la finezza dell'eseguimento e il dono dell' espressione: poichè in allora nulla riputazione avea per anco *Fra Bartolomeo* *. Ma in vero nessuna menzione fassi della loro amicizia in Firenze; quantunque vi si trovassero certamente nel medesimo tempo.

[1] Veggasi l'Appendice al n.° 2, in fine di quest' opera, dove trovasi riportata per esteso la lettera commendatizia.

* Fra Bartolomeo nacque, secondo il Baldinucci nel 1469. Or dunque nel 1504 aveva 35 anni, e morì di 48. Ci pare troppo ardita

Piaceva a Raffaello in modo particolare il soggiorno di Firenze; e prestamente fecesi amici molti giovani pittori [1], come Ridolfo Ghirlandaio, Aristotile di S. Gallo e parecchi altri: e venne anche distinto ed accolto da personaggi più ragguardevoli. La grazia della sua persona, e la piacevolezza sua contribuironvi tanto quanto la riputazione d'un ingegno, che aveva già sorpassata l'aspettativa. Taddeo Taddei uno de' più dotti signori firentini, legato poscia in amicizia pel commercio delle lettere col cardinale Bembo, e protettore di tutti coloro che promettevano ingegno, seppe ben presto apprezzare il nostro Raffaello, e quindi non solo gli offerse la sua amicizia, ma gli fece accettare e alloggio e tavola in casa sua: anzi una lettera di Raffaello indiritta a suo zio [2], ci fa conoscere che Taddeo fece ancora di più *.

l'asserzione del nostro autore, che a 35 anni non avesse per anco riputazione! Tuttavia si conviene generalmente che niuno a que' dì era più adatto del Vinci a dargli un certo affinamento di dottrina, che non avea avuto da Pietro, e a farlo entrare nelle più sottili vedute dell'arte; e Raffaello che fino d'allora aveva dato il contrassegno più evidente d'un gusto il più squisito nella conoscenza del bello, sarà stato sicuramente legato in amicizia con essolui: e quantunque non trovisi alcuna menzione di questo legame, pare certo che vi sia stato. E tanto più conveniamo in questa opinione, in quanto che Leonardo da Vinci dipinse il ritratto di lui forse in questo tempo in cui trovavansi ambidue in Firenze questi sublimi genj della pittura italiana. Tale ritratto conservasi nella regia galleria del Granduca di Toscana: vedi *Saggio istorico della real galleria di Firenze*, tomo 2.°, nota CXIII, pag. 179.

1 Vasari *ibidem*, pag. 163.

2 Veggasi il n.° 4 dell'Appendice in fine della Storia.

* Piacemi sul proposito di Taddeo Taddei l'espressione del dotto Can. Domenico Moreni, *Illustrazione d'una medaglia rappresentante Bindo Altoviti*. Firenze 1824, pag. 36, cioè, ch'egli appassionato per l'arte, e per gli artisti, come dovrebbono essere tutti li signori che sguazzano nell'oro: se non che dessi preferiscono piuttosto spendere mille ducati in un banchetto, in un cavallo, in una carrozza, che adornarsi di un monumento insigne dell'arte, che pure renderia rinomata la loro casa. Marco Antonio Borghese, uomo doviziosissimo, pensò viaggiare per la Francia e l'Inghilterra, sperando che le sue ricchezze, e il suo casato gli avriano attirato la pubblica ammirazione. Ma giunto a Parigi, e specialmente a Londra si vide uomo di poco conto al cospetto di altri nobili signori e lordi assai più ricchi di lui. Se non che annunciatosi per Borghese, ognuno seco congratulavasi pel *Gladiatore*, per l'*Apollo*, pel *gruppo di Dafne*, per la *tavola delle Grazie di Tiziano*, per la *Deposizione di Raffaello*, e per altri preziosi monumenti ch'ei possedeva nella sua villa e nel suo palazzo, e per questo lo diceano *Beato*. Ed egli confessò essere stata quella la prima volta che imparò essere esso possessore di tanti capilavori, ch'egli pure non conosceva. Perchè ricredutosi della sua prima speranza, e convinto che il solo merito, la sola virtù hanno una certa grandezza nel mondo, si cangiò in un uomo affatto nuovo; e tornato a Roma volse l'animo del tutto a proteggere le arti, e fece scavi, edificò palagi; acquistò preziosità d'arti, e parte del suo patrimonio con immortale gloria del suo nome, nella sua magnifica villa suburbana versò.

Il tempo che passò l'Urbinate in Firenze fu impiegato in piccole opere, fra le quali si ricordano quelle che gli suggerì la riconoscenza verso Taddei e verso Lorenzo Nasi, di cui erasi procurata l'amicizia. Per il primo fece due quadri, che al tempo del Vasari trovavansi ancora presso i suoi eredi; furono poscia dispersi, e la loro esistenza è tuttodì dubbiosa: ciò che si sa di queste due opere si è che l'una ricordava ancora la scuola del Perugino, l'altra annunciava di già la seconda maniera di Raffaello *.

Sacra Famiglia di Lorenzo Nasi.

—

*Intagliato da Morghen*

Il quadro ch'ebbe Lorenzo Nasi rappresenta la Santa Vergine col bambin Gesù fra le gambe, e il piccolo S. Giovanni che gli porge un uccello, quadro osservabile particolarmente per la semplicità puerile propria del soggetto. Questo quadro diventa celebre ancora per lo pericolo che corse d'esser distrutto: nel 1548 uno smottamento considerevole del monte S. Giorgio ingoiò, insieme a molte altre case vicine, il palazzo di Lorenzo Nasi, e 'l quadro di Raffaello fu sepolto sotto le sue rovine: trovaronsi impertanto i varj pezzi di esso, i quali furono riuniti e raggiustati nel miglior modo che si potè, ed adorna ancora di presente il museo di Firenze**.

* Non abbiamo tralasciato di cercare per quanto ci fosse possibile d'avere notizia particolare intorno a questi due quadri, che Raffaello fece a Taddei per non essere vinto di cortesia, ma non ci venne fatto che di leggere in una lettera d'uno studioso amatore di Belle Arti, scritta da Venezia li 7 agosto 1813 ad un nobile signore di Milano, quanto segue in proposito di essi. « Un quadro dipinto da Raffaello per Taddeo Taddei, che esisteva presso li suoi eredi, è rotondo della grandezza di un braccio e mezzo circa; è dipinto sopra tavola, e rappresenta una Madonna, mezza figura, col Bambino intiero in braccio. Nel nastro da collo della Madonna vi era scritto il nome di Raffaello, perchè lo avea fatto il medesimo. Ora è in Germania, stato comperato dall'Arciduca Ferdinando d'Austria per quattro mila scudi, siccome asserisce pure il Bottari nelle sue note al Vasari. *Ibidem*, pag. 163. »

« Un altro, che si crede fatto pel detto Taddei, rappresentante l'Adorazione de' Re Magi, lungo mezzo braccio e largo due terzi circa, pinto sopra tavola, uscì pure dalla medesima casa, e fu venduto a Londra per ventiquattro mila scudi. »

** Questa tavola alta palmi 4, once 6, larga 3 e 6 eseguita per onorare il giorno nuziale di Lorenzo Nasi, al dire del chiar. professore G. C. Braun nella sua bella *Storia tedesca della vita e delle opere di Raffaello*, ristampata a Wiesbaden nel 1819, è il primo lavoro che più chiaramente dia a conoscere l'unione che andava già procurando l'Urbinate dello stile Peruginesco col fare più libero ch'egli avea pigliato a Firenze; potrebbesi quindi considerare questo dipinto come il passaggio, o la preparazione di Raffaello al nuovo gusto. Un altro quadretto simile debbe trovarsi nella sagrestia del convento di Vallombrosa, il quale vien tenuto dagli intelligenti una replica dello stesso Urbinate.

In proposito di questa tavola è da notare eziandio che il Vasari dice l'abbia dipinta Raffaello nel 1504, e quindi che nel 1507 circa dipingesse li due ritratti di Angelo Doni, e di Maddalena Strozzi sua sposa. Siccome la fisonomia della Vergine è pressochè copiata da quella di Maddalena, ne

Raffaello ritorna ad Urbino. Quadri che quivi compone.

La morte del padre e della madre di lui, che succedette nello stesso tempo, lo richiamò tosto ad Urbino, per mettere ordine a' suoi affari*.

Durante il soggiorno che fecevi, si ricordano parecchi piccoli quadri di lui, fatti tutti pel duca d'Urbino, Guidobaldo da Montefeltro [1], cioè: due Vergini, la cui esistenza ignorasi a'nostri giorni **; un Cristo che ora nell'orto, in fondo al quale veggonsi li tre Apostoli dormienti. Il Vasari parlando della finezza di queste pitture dice, che la miniatura non potrebbe andare più oltre [2],***: e noi pure diremo altrettanto di tre altri piccoli quadri che furono fatti nello stesso tempo, e per lo stesso Duca, facendolo osservare in fatto

viene di necessità, o che le facesse contemporaneamente o che il ritratto precedesse il quadro: se pur non vogliam dire che Raffaello invaghito di quella fisonomia ne facesse lo schizzo innanzi che il marito gli ordinasse i ritratti. Vero è per altro che in 3 anni le donne cangiano: in ogni modo il Vasari dovea notare questa particolarità che balza agli occhi dei meno avveduti.

Fa poi maraviglia che il Quatremere non parli di questi due ritratti, intorno ai quali, e ad un altro creduto pure di Maddalena, troveranno i nostri lettori due lettere, indiritteci da un nostro dolcissimo amico di Firenze, dove essi ritratti si trovano, le quali pubblicheremo alla fine di questa Storia.

* Il padre di Raffaello morì il 1.° di agosto 1494, e la prima sua moglie, *Magia Ciarla*, madre dello stesso, li 7 di ottobre 1491, siccome ne assicura con buoni documenti il prelodato P. Pungileoni, nel citato *Elogio storico*. Se ciò è vero, noi non vediamo come si possa combinare l'andata di Raffaello in Urbino nell'anno 1505, col motivo che se ne adduce dal Vasari e dal Quatremere, qualora non si creda che questi abbiano voluto intendere, che nell'anno 1505 i suoi affari di famiglia lo richiamarono a Urbino, essendo divenuto maggiorenne. Se veri sono li documenti pubblicati dal Pungileoni, come si combina l'asserzione ripetuta da tanti, e definitivamente dall'arciprete D. Andrea Lazzari nelle sue *Memorie di Raffaello*, stampate in Urbino nel 1800, che la lettera della duchessa d'Urbino al Soderini in data del 1.° ottobre 1504, sia stata procurata al giovinetto Sanzio da Giovanni suo padre, il quale, come appare anche da alcune espressioni della lettera stessa, sembra che fosse ancora in vita? = *E perchè il padre so, che è molto virtuoso, ed è mio affezionato* = Sappiamo che il citato autore dell'*Elogio storico del Padre di Raffaello*, sta lavorando da molti anni quello pure del figlio; ed allora vedremo forse, con infinito piacere, sciolto quel nodo lasciato finora intricatissimo, intorno alla cronologia sicura della storia de' primi anni del nostro divin Raffaello.

1 Vita inedita. Comolli, pag. 13, nota 21.

** Dall'opera intitolata *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux, et desseins qui sont en France dans divers Cabinets, etc. Paris, chez Basan* 1763, vol. 2 in foglio, apprendiamo che fra li quadri del duca d'Orleans uno ve n'era di questi pinti pel duca d'Urbino, rappresentante la Madonna col Bambino. Il Duca l'avea dato al re di Spagna, questi a Gustavo Adolfo re di Svezia, padre della regina Cristina, e questa al duca d'Orleans, di dove forse sarà passato in Inghilterra.

Ambedue queste Madonne erano della 2.ª maniera di Raffaello secondo Vasari, e furono fatte incidere da Crozat.

2 « La quale pittura è tanto finita, che un minio non può essere nè migliore, nè altrimenti. » Vasari, tom. 3.°, pag. 165.

*** Forse quello stesso posseduto dal duca d'Orleans, intagliato da Carlo Filipart per la raccolta di Crozat; se non è una delle tre storiette dipinte sotto alla tavola operata per le Suore di S. Antonio di Padova, di cui parlerassi più avanti.

sopra due di essi, che fanno parte attualmente della collezione del museo reale di Parigi.

S. Giorgio a cavallo. — *Intagliato da Larmessin*

L'uno è S. Giorgio a cavallo, soggetto che Raffaello replicò nella stessa piccola dimensione: egli è armato alla maniera dei cavalieri di quel secolo, e in atto di combattere il dragone. Questo lavoro non appartiene già più all'infanzia di Raffaello; la composizione ne è felicissima e piena d'azione, il cavallo ha vita e moto, il cavaliero ha di già rotta la sua lancia sopra il mostro, e vedesi con una seconda ripresa di corso del suo cavallo nell'atto di abbatterlo con un colpo a rovescio della sua spada. Il colorito del quadro è brillante, e il pennello vi dimostra tutta la purezza propria dello stile del tempo.

Lomazzo, appo il quale trovasi [1] la notizia e di questa opera e della sua data, dice che esisteva a'suoi tempi a Fontainebleau; ed indica dove trovavasi l'altro S. Giorgio citato di sopra, e del quale non resta a noi alcuna conoscenza *.

S. Michele che combatte contro i mostri.

Ma egli è certo che il piccolo S. Michele, il quale accompagna il S. Giorgio nel museo reale, venne dipinto nella stessa epoca, e lo fu certamente per servirgli di riscontro. L'Arcangelo è rappresentato nell'atto di combattere mostri; egli ha già abbattuto il dragone alato che preme sotto ai piedi, e la cui coda s'attortiglia attorno alla sua gamba; ma la spada che alza fa conoscere ch'egli sta per scagliargli l'ultimo colpo. L'attitudine e'l movimento generale della figura hanno forza e grazia. Questo è un primo pensiero del gran S. Michele, che ammirasi nello stesso museo, e del quale terrassi parola a suo luogo. Uno spazio di quindici a'venti anni divide l'eseguimento di ciascuna di queste due opere, ma il grande pittore si conosce di già in questi piccoli saggi, siccome l'uomo fatto si mostra nell'adolescente **.

[1] *Trattato della Pittura*, ecc. Milano, 1584, libro 1, cap. 8, pag. 48.

* Sarebbe forse quello di cui C. P. Landon ne' suoi *Annales du Musée, etc.* ci ha dato una breve descrizione, e il contorno, dicendolo dipinto nella prima sua maniera per Enrico VIII, re d'Inghilterra, e che sul pettorale del cavallo leggesi il nome del pittore?

** Nella Raccolta già ricordata, pubblicata a Parigi presso Basan, sotto al n.° 15 delle pitture della scuola romana, date nel vol. 1.°, trovasi riportata questa tavoluccia, intagliata da Claudio del Flos, della stessa grandezza del dipinto. Veggonsi in questo, oltre al S. Michele che trionfa del demonio, varie altre bestie bizzarre allo intorno, una città in fiamme da lontano, ed una processione di uomini vestiti con abiti che sembrano di piombo, con altre macchiette qua e là sparse di martirizzati.

Raffaello lascia Urbino, e recasi a Firenze per la terza volta.

Raffaello restò troppo poco tempo in Urbino, perchè vi avesse potuto lasciare qualche durevole monumento del suo ingegno. Veniamo assicurati che nulla più vi rimane che risvegli la sua memoria, ad eccezione d'una onorifica iscrizione sulla facciata della casa in cui nacque: la quale Comolli afferma almeno che vi si trovava ancora nel 1791 [1],*.

La cronologia delle opere di Raffaello ne' suoi primi anni, ha messo in qualche imbarazzo i critici. Non è nostra intenzione lo impegnarci in simili discussioni, che il succedersi degli anni tende ad imbrogliare sempre più: la causa che ci fa desiderare di seguire l'indicazione de' suoi quadri nell' ordine in cui essi sono stati prodotti, si è per la grande progressione che vi si riconosce, e 'l passaggio più o meno sensibile da una all' altra maniera. Ma per siffatta critica deve bastare una esattezza approssimativa: qualunque altra, per mancanza di date, non potrebbe risultare che dal riavvicinamento effettivo delle opere: ed ancora chi sa quante gradazioni delle opere medesime non renderebbono diffettose le date stesse? *

L'epoca del 1505, cui siamo pervenuti, ed in cui Raffaello lasciò Urbino per l'ultima volta, determina nella sua vita uno spazio di tre anni, che

1 Veggasi l'Appendice al n.° 3.

* Nel vol. 4.°, pag. 429 della Raccolta di lettere pittoriche, fatta da Gio. Bottari, e ristampata da Gio. Silvestri in Milano, in 8 volumi, colla continuazione fino ai nostri giorni, leggesi che Luigi Crespi scriveva al Bottari li 28 giugno, 1760: « Oh che piacere ho avuto! lì pure (*in Urbino*) ho veduto il ritratto, fatto da sè stesso, di Raffaello, veramente maraviglioso, ed è l'unica cosa, che del Sanzio si vegga in Urbino, oltre all' iscrizione. »

Nella lettera seguente dice: « che tale ritratto è dipinto sul muro, con cristallo dinnanzi, e cornicione battente ben alto. »

Anche il prof. Rehberg, nella precitata sua storia di Raffaello, parlando dei diversi ritratti che si conoscono del Sanzio, accenna questo pure sotto il n.° 15, e dice che fu eseguito nella dimora che fece in Urbino dopo la morte dei genitori. Vedi a pag. 13. Ma ora questo ritratto non trovasi già più nel palazzo Albani, ma, siccome ne accenna il Bencivenni nel suo *Saggio istorico della real galleria di Firenze*, vol. 1.°, pag. 243; e vol. 2.°, pag. 179, e lo stesso Quatremere nella nota premessa al ritratto da lui pubblicato nella sua *Storia*; ora conservasi nella galleria di Firenze, e nella Collezione dei ritratti dei Pittori, eseguiti da loro medesimi.

* Il fissare l'ordine periodico delle date nelle quali vennero eseguite le singole opere del Sanzio, sarebbe in vero cosa importantissima pel conoscimento progressivo della maniera di tanto pittore: ma noi siamo di parere che senza essere artista espertissimo, e senza poter avere sotto agli occhi contemporaneamente le diverse tavole da confrontare, sia cosa pressochè impossibile il determinare tale ordine, relativamente a quelle onde l'epoca non è stata dal pittore stesso indicata. Già da molto tempo avevamo letto con sommo piacere in una nota apposta al Lanzi, che il chiar. sig. ab. Francesconi, si stava occupando nell' ordinare la cronologia della vita e delle opere del Sanzio; e che quindi dalla sua finissima critica si aspettava *il taglio di questo nodo.* Questo taglio si sta desiderando ancora da quella dotta persona, la quale con vero dispiacere di chi la stimano sinceramente, promette sempre per buona volontà, senza misurare prima questa colla sua attività.

precedettero la sua partenza per Roma. Questo periodo di tempo, occupato da lui in lavori che produssero evidentemente la sua seconda maniera, venne diviso tra le opere di Perugia, ove recossi due volte, e li suoi studj in Firenze; vogliamo dire soprattutto la sua consuetudine coi più abili maestri di quella città, de' quali vedrassi ch' egli pervenne a trasfondere in sè stesso le differenti qualità.

Noi dunque ritroviamo nel 1505 Raffaello occupato in Perugia in tre grandi opere [1]: la prima nella chiesa de' Padri Serviti, quadro che rappresenta la Vergine, S. Giovanni Battista e S. Nicola. Morelli nella sua descrizione di Perugia fa giudizio dell' opera, e dice sentire essa la maniera del Perugino; ma per rispetto alle teste non si potevano riconoscere d' altri che del solo Raffaello. Questo quadro passò quindi in Inghilterra [*].

La seconda sua opera fu un lavoro a fresco per li Camaldoli di San Severo [2]; nel quale ammirasi un Cristo in gloria, un Dio Padre circondato da alcuni Angeli, e sei Santi, assisi tre per banda, i quali sono S. Benedetto, S. Romualdo, S. Lorenzo, S. Girolamo, S. Mauro e S. Placido; Raffaello istesso vi scrisse a lettere grandi il suo nome e la data del 1505: ma tuttavia non terminò egli tutta l' opera, l' alto solo fu opera di lui; Pietro Perugino finì la parte inferiore nel 1511, siccome ne fa fede l' iscrizione che vi si legge. Noi troviamo nell' Antologia romana [3] il giudizio di un dilettante sopra questa

1 Vasari *ibidem*, pag. 166 — Comolli, *Vita inedita*, nota 23.

* Oltre all' opinione del Morelli, la quale ci farebbe dubitare se questo quadro fosse stato eseguito nell' epoca che gli assegna il Quatremere dietro la scorta del Vasari; anche un illustre Perugino, intendentissimo di pittura, dopo d' avermi parlato di alcune primizie di Raffaello quand' era scolare di Pietro, così mi scriveva intorno ad esso: « Di un' epoca più avanzata, ma non di quella nella quale lo scolare si era emancipato dalla disciplina del maestro, a me sembrava poter essere il quadro ch' esisteva nella chiesa dei Servi (S. Fiorenzo) e precisamente nella cappella gentilizia della famiglia Ansidei, il quale passò in Inghilterra per vendita fattane nel secolo passato, e del quale parla Orsini nella sua *Guida*, pag. 197, e il Mariotti *nelle Lettere Pittoriche*, pag. 126 e 274: non sembrandomi naturale che per questa cappella, fondata da messer Filippo Ansidei, il quale morì nel 1490, e per la quale lasciò anche una somma, si facesse il quadro del 1504, quando Raffaello tornò a dipingere in Perugia; e quando dopo di essere stato in Siena col Pinturicchio, andò in Firenze, trattovi dalla fama della scuola fiorentina, e dal desiderio di rivedere il suo maestro, che colà si trovava. Questo quadro era in tutto così simile alla maniera di Pietro, che se non ci fossero dati sicuri per crederlo escito dal pennello del giovane Urbinate, nessuno poteva prenderlo per opera sua ». Credesi che il compratore fosse Gavino Amilton, obbligandosi a farne eseguire la copia, che tuttora vedesi in Perugia, operata da Nicola Monti ascolano. L' Orsini nella sua *Vita di Pietro*, pag. 242, ci fa sapere che sotto cotesta tavola vi era la predella, nella quale Raffaello dipinse la predica di S. Giovanni Battista, che poi in Roma fu incisa in rame.

2 Vasari e Comolli *ibidem*.

3 Antol. rom., tom. 3.°, pag. 230.

curiosa pittura, secondo il quale vedesi che Pietro Perugino, giunto allora all'età di sessant'anni, avea fatti li maggiori sforzi per non essere inferiore ad un giovane di soli ventidue anni, ma che tali sforzi non erano riusciti che a dare alla sua propria maniera qualche cosa di più freddo e di più affettato*.

La terza opera citata dal Vasari e descritta da lui minutamente [1], fu, per le Religiose di S. Antonio, una molto grande e bella composizione, la quale rappresentava la Madonna con in grembo Gesù Cristo vestito, lo che fece Raffaello per secondare li desiderj di quelle venerande donne. Da una parte vedevansi S. Pietro e S. Paolo, dall'altra Santa Cecilia e Santa Cattarina, le cui arie del volto, le espressioni e le belle acconciature furono allora considerate come cosa affatto nuova. Sopra questa tavola, in un mezzo tondo dipinse un Dio Padre bellissimo; e nella predella dell'altare tre storie di picciole figure, rappresentanti la prima Cristo che fa orazione nell'orto, l'altra quando porta la Croce, la terza Cristo morto, in grembo alla Madre. Tutti li frammenti di questa bella riunione di cose furono venduti successivamente dalle Religiose; e le sole memorie che ritrovansi presso gli storici posteriori consistono nella ricerca dei contratti di vendita, o del prezzo cui furono venduti quei diversi pezzi: e presentemente non si saprebbe dire con certezza quello che ne sia addivenuto**.

* Crediamo bene di riportare qui le due iscrizioni che trovansi sotto ai suddetti affreschi di Raffaello e di Pietro, onde mettere in avvertenza il lettore dello sbaglio che pare abbia commesso il Comolli e ripetuto il Quatremere, parlando della data, in cui Pietro dipinse la parte inferiore di esso affresco. La facciata eseguita dal Sanzio, porta l'iscrizione = RAPHAEL DE URBINO DOMINO OCTAVIANO STEPHANO VOLATERRANO PRIORE SANCTAM TRINITATEM ANGELOS ASTANTES SANCTOSQUE PINXIT A. D. MDV = La parte operata da Pietro offre in una banda, quest'altra = PETRUS DE CASTRO PLEBIS PERUSINUS TEMPORE DOMINI SILVESTRI STEPHANI VOLATERRANI A DEXTRIS ET SINISTRIS DIVAE CRISTIFERAE SANCTOS SANCTASQUE PINXIT A. D. MDXXI. = Vedi Orsini, *Vita di Pietro*, pag. 213. Vedremo parlando della *Disputa del SS. Sacramento*, come Raffaello tolse l'idea di questa pittura dalla scuola fiorentina, e la ripetè poi più in grande in quella famosa opera del Vaticano.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 166.

** Ciascuno, volendolo, può leggere a suo bell'agio nelle *Lettere Pittoriche* del Mariotti, pag. 135 e seg., gli istrumenti di vendita stipulati dalle Monache stesse all'atto che si privarono in diverse epoche di queste stupende opere del Sanzio; dove si parla pure del luogo, in cui trovavansi fino verso la fine del secolo passato le tre storiette ch'erano nella predella dell'altare, le quali furono intagliate in rame nella raccolta di Crozat, la prima da Carlo Filipart, come abbiamo già avvertito, la seconda da Nicola di Larmessin, e la terza da Claudio de Flos. Noi solo aggiungeremo intorno alla tavola principale, la quale appare qui poco bene identificata e quasi perduta, che dessa era posseduta già anticamente dalla galleria Colonna, e che ora è il più bello splendore della galleria reale Borbonica di Napoli, la quale si sta pubblicando attualmente nella Stamperia Reale di quella città, mediante le cure riunite de' più abili intagliatori, e de' più dotti illustratori di quella capitale, e specialmente per

Noi abbiamo seguito quell'ordine nel quale trovammo descritte queste tre opere: ma tuttavolta ci sembra che quella stata citata come seconda, dovesse essere l'ultima, perchè non venne terminata da Raffaello; e ciò ne viene spiegato [1] dall'estremo desiderio ch'aveva di recarsi a Firenze. Così vediamo noi che, pregato da *Atalanta Baglioni* di fare per la sua cappella a S. Bernardino di Perugia il quadro della Deposizione di Croce, del quale noi avremo luogo di parlare fra poco, impegnossi egli d'eseguirne il Cartone tosto che fosse a Firenze, dove diceva esser egli chiamato imperiosamente dalli suoi bisogni [2].

Egli è da credere più di tutto che il principale affare di Raffaello in Firenze fosse quello di proseguire il corso de' nuovi studj, cui voleva dedicarsi: sebbene anche la città stessa, cui recavasi per la terza volta, aveva per lui tutti gli allettamenti d'una seconda patria [3]. Oltre agli amici che vi aveva, e gli oggetti di studio che ve lo attendevano, Raffaello vi ricercava eziandio quella concorrenza tanto utile all'arte e all'artefice, quelle numerose rivalità, e que' conflitti di scuole gelose l'una dell'altra, che quell'epoca presentava allora con maggiore attività forse, che in alcun altro tempo. Tale si fu la causa per la quale nel secolo precedente Donatello abbandonò Padova, veggendosi in essa troppo ammirato, e ritornò a Firenze per quivi cercare la critica [4].

Per la stessa ragione Raffaello desiava d'avere rivali anzichè ammiratori. Gli studj che proponevasi di fare, siccome si è già detto, doveano consistere a raccogliere e a convertire in sua propria sostanza ciò che eravi di buono nelle produzioni di ogni genere.

Raffaello mette a contribuzione Masaccio e Fra Bartolomeo.

La cappella *del Carmine*, dipinta nel secolo precedente da Masaccio, era divenuta come luogo di convegno per tutti coloro i quali, nei progressi che questo pittore aveva fatto fare all'imitazione, vedevano i nuovi avanzamenti

quelle del cav. Antonio Niccolini, Architetto di S. M., intenso amatore e conoscitore squisito delle Belle Arti. Quest'opera magnifica di Raffaello, questo quadro massimo smarrito non è, anzi è conservatissimo, e vergine, e lo diresti uscito or ora dalle mani del dipintore. La tavola è alta palmi 10 per 6 circa, e perchè quel quadro dovea essere collocato in un monastero, volle Maddalena degli Oddi, per commissione della quale fu operato, che il bambino Gesù fosse vestito: ed havvi nella gloria un Padre Eterno con Angeli che lo adorano. Desso quadro è di un fare delicatissimo, amorosissimo, e le arie delle teste sono sante e vive, ma d'una vita beata: il vigor del pennello è anche notabile; in somma è opera per ogni lato maravigliosa.

1 *Vita inedita*, pag. 16.

2 Vasari, *ibidem*, pag. 176.

3 Queste particolarità si trovano nella prima edizione del Vasari.

4 Vasari, *Vita di Donatello*.

cui dessa poteva giugnere ancora. Masaccio avea aggiunto allo stile semplice e naturale d'allora più sentimento, maggiore espressione, più varietà di acconciatura, maggiore vigore di tuono. Raffaello istesso ci ha dimostrato e la stima che avea per quelle pitture, e il profitto che ne avea tratto. Noi vedremo in avanti che il suo Adamo ed Eva delle Logge Vaticane, e l'Angelo, che tiene la spada fiammeggiante, sono più assai che semplici ricordanze dello stesso soggetto trattato da Masaccio.

Ma quegli fra li suoi contemporanei, cui dovette principalmente in Firenze il cangiamento, che soprattutto pel colorito e pel maneggio del pennello distinse la sua seconda maniera, fu Fra Bartolomeo di S. Marco, conosciuto come pittore sotto il nome di *Baccio della Porta*, prima che vestisse l'abito religioso [1]. Facendosi monaco aveva abbandonato la sua arte e 'l suo nome: ma tuttavia le istanze de' suoi amici, e i comandi dei suoi superiori gli avevano fatto riprendere il pennello, verso il tempo del secondo viaggio di Raffaello a Firenze.

Egli è certo che nessun pittore a quell'epoca gli era da paragonare per una certa maniera di dipingere, nella quale un buono stile di disegno si riuniva ad un colorito e ricco ed armonioso nello stesso tempo, e ciò appunto conveniva alla maniera dell'Urbinate. Quindi uno stesso gusto li riunì ben presto, e stabilissi subitamente tra di loro una reciproca amicizia, la quale convertissi ben tosto in un cambio di vicendevoli valentie. Raffaello imparò da Fra Bartolomeo a dare maggiore forza alle sue tinte, e maggiore grandiosità al maneggio del suo pennello; Fra Bartolomeo dovette alle lezioni di Raffaello la pratica della prospettiva, che avea fino allora trascurato di studiare, e che insegnavasi, a quel che appare, molto per tempo nella scuola del Perugino, se giudicasi dal quadro dello *Sposalizio* descritto dapprima.

Non hassi alcuna prova, siccome si è già detto, che fossevi tra Leonardo da Vinci e Raffaello verun legame particolare d'amicizia durante li diversi tempi ch'ei visse in Firenze, tuttavolta ciò che non ha uopo di essere provato, quando si confrontino le loro opere, si è una simpatìa naturale che aveano tra di loro, un gusto eguale per lo stesso genere di grazia e di purezza. Più d'un quadro del Sanzio dipinto verso quest'epoca, siccome quello, per esempio, della Vergine detta la *Giardiniera*, non sembra essere, se così si può esprimere, della stessa famiglia? come credere infatti, che l'ape d'Urbino nel perfezionamento del suo ingegno non avesse tolto niente dai fiori di Leonardo da Vinci?

1 Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo*.

Tuttavia bisogna confessare che quella rara combinazione di qualità, che l'artista fa sue proprie collo studio delle opere della natura e di quelle dell'arte, risulta da un'operazione dello spirito, che la teorica non saprebbe spiegare: ciò sarebbe un pretendere di distinguere nella sostanza composta dall'insetto tutti quegli elementi dei succhi diversi, che vi ha trasformati. Lo stesso addiviene dell'azione o delle produzioni dell'ingegno e del gusto per rispetto al riunimento che fassi delle maniere di parecchi maestri. Egli è questo uno di que' misterj, pertinenti alle facoltà d'imitare, il cui effetto si confonde spessamente o colle maniere del copista, o coi ripetimenti che l'allievo s'abitua a fare delle opere d'un solo maestro: ed ecco la causa che ha prodotto l'interminabile disputa dell'influenza di Michelangelo sopra Raffaello, influenza onde avremo a parlare ancora, allorquando questi due rivali si troveranno in Roma sopra un teatro più vasto!

Del celebre Cartone di Michelangelo.

—

*Intagliato da Schiavonetti.*

Se credesi ai fatti e al ravvicinamento delle date, il Vasari [1] e dietro lui parecchi altri si sono fatti troppo solleciti di porre Raffaello presente al celebre Cartone, il quale non ha potuto essere terminato da Michelangelo che nel 1506; vale a dire tre anni da poi che l'Urbinate ebbe lasciato i lavori del Pinturicchio.

Noi non dobbiamo passar sotto silenzio l'impressione che dovette produrre quell'opera maravigliosa; per ben comprendere la quale fa uopo formarsi una giusta idea del metodo e dello stile del disegno allora dominante presso a poco in tutte le scuole: al qual fine siamo obbligati di qui ripetere: che nè gli usi moderni aveano favorito lo studio del corpo umano, nè la natura dei soggetti di divozione, nè le abitudini della decenza religiosa aveano dovuto renderlo molto necessario, nè li modelli delle statue antiche, allora poco numerose, aveano potuto supplire alla cognizione del nudo: regnava generalmente una certa verità, ma non s'estendeva oltre il ritratto; alla somiglianza delle fisonomie s'univa la copia esatta e consueta degli abbigliamenti del tempo. Tutto ciò ch'eravi di nudo consisteva nei delineamenti dei contorni rettilinei, senza articolazione, nè indicazione di musculatura: e la bonarietà del disegno corrispondeva a quella delle composizioni. La pittura non osava ancora cimentarsi ad alcuno di quegli aspetti che esigono attitudini contrastate, dimostranti il corpo umano in certe positure più o meno difficili da rappresentarsi, in certi gruppi variati o situazioni complicate, nelle quali l'arditezza del tratto e del pennello impara per così dire a trastullarsi.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 163.

L' imitazione d' alcuni frammenti di statue antiche, e soprattutto li profondi e continui studj d' anatomia cui s' era dedicato Michelangelo, lo misero, per quanto al disegno, in un grado superiore a quello, cui eran giunti li suoi contemporanei: incaricato di dare un riscontro al combattimento di cavalleria, già disegnato sul Cartone da Leonardo da Vinci in una sala del palazzo Vecchio, prese per soggetto un fatto della storia della guerra di Pisa, il quale potesse somministrargli onde far brillare il suo sapere nell' imitazione del nudo.

Un tale soggetto non avrebbe potuto entrare mai nella mente de' suoi contemporanei; giacchè l' invenzione non precede mai li mezzi dello eseguimento. Michelangelo suppone dunque che li soldati dell' armata fiorentina, essendo a bagnarsi nell' Arno, vengano sorpresi all' improvviso dall' inimico: si batte a raccolta, il trombetta dà il segno d' allarme: si vede al momento la riva del fiume scalata dai bagnatori; gli uni si vestono e s' armano frettolosamente, gli altri escono dall' acqua; altri di già usciti stendono le mani ai più tardivi, onde aiutarli ad arrampicarsi sull' erta sponda del fiume.

Questo Cartone, in cui Michelangelo pareva aver messa tutta la potenza del disegno, tutta la forza del suo talento, perì alcuni anni dopo senza che ne fosse mai stata eseguita la pittura *; e ne restava solo una ricordanza in alcune figure intagliate separatamente da Marcantonio, le quali però non potevano dare veruna idea dell' insieme. L' immagine presso a poco intiera di questa composizione ricomparve da poco tempo in un intaglio [1], eseguito con cura, e, per quanto si può giudicare, sopra un disegno in piccolo, che potrebbe essere di un qualche contemporaneo [2].

* È fama che questo famosissimo Cartone, da cui tanto profitto ritrassero li più distinti artefici di quel tempo, fosse ridotto in pezzi da Baccio Bandinelli scultore, o perchè altri non potesse trar profitto da quel divino esemplare, o perchè favoreggiando Leonardo da Vinci e odiando il Buonarotti, volesse torre dagli occhi un confronto che stabiliva la riputazione di questo sopra l'altro. *Vedi* Vasari, *Vita di Michelangelo.*

I pochi avanzi di questo cartone, intagliati da Marcantonio, di cui parla il Quatremere, furono rintagliati da Agostino Veneziano nella famosa carta conosciuta in Francia sotto il nome di *Crimpeurs.* Intagliò Marcantonio anche un altro frammento della figura d' un soldato veduto da tergo, che si allaccia i calzari; e al tempo di Vasari se ne vedevano in Mantova altri pezzi in casa di messer Uberto Strozzi, tenuti colla massima riverenza. *Vedi* Cicognara, *Storia della Scultura*, vol. 5.°, pag. 161, nota.

1 Questo intaglio venne eseguito in Londra per opera di Schiavonetti.

2 In una nota apposta alla Vita di Michelangelo, scritta da Vasari, tom. 6.°, pag. 182, leggesi che era stato fatto in quel tempo un disegno in piccolo di quel cartone da Bastiano di S. Gallo, e che dopo la distruzione dell' originale non volle più lasciar copiare il suo disegno. Sarebbe egli quel desso che trovasi in Londra?

Null'altra opera ha mai ottenuta una celebrità simile a quella del Cartone della guerra di Pisa: il Vasari ha esaurito per esso tutte le maniere d'elogio, tutte le espressioni dell' ammirazione e dell' entusiasmo. Noi non possiamo nello stato attuale delle arti, e vedute le testimonianze dei contemporanei, dubitare della sensazione straordinaria che fece provare la comparsa di quel capo d'opera: ma il disegno intagliato ne ha confermata la storica narrazione. Michelangelo si compiacque di mostrare in questa composizione e la scienza profonda della musculatura, che nessuno allora presumeva, e quella abilità prodigiosa ch' egli aveva di presentare il corpo umano sotto qualunque aspetto, dilettandosi delle posizioni più complicate, dei movimenti più composti, degli scorci più arditi. Alla fine con questo solo lavoro, non solamente fece uscire l'arte del disegno dal confine ristretto d' un metodo timido e freddo, ma gli riuscì di portarlo di primo lancio a quel punto di perfezione che egli stesso non ha potuto superare di poi [1].

Il Cartone di Michelangelo divenne adunque allora l' oggetto di studio di tutti gli artisti [2]: e Raffaello medesimo trovasi citato nel numero di quelli che lo studiarono. Di fatto è certo, che, s' egli non potè nè studiarlo, nè vederlo all'epoca del 1503, siccome il Vasari ha avuto il torto di scrivere [3], niente dovette impedirlo, trovandosi in Firenze, od essendovi stato abitualmente dal 1506 fino al 1508, di vedere e rivedere quell' opera, che formava allora l' ammirazione di tutti gli artefici.

Ma torna qui in acconcio una considerazione, cui ci ricondurrà il seguito di questa Storia; cioè, che se l' Urbinate potè allora, per rispetto alla pubblicità del Cartone di Michelangelo, apprezzarne a suo bell' agio e la scienza profonda e la grande maniera del disegno, non si vede più quale bisogno egli abbia in seguito, che gli sia aperta segretamente la porta della cappella Sistina, per mostrargli la maniera del suo rivale: il perchè tutti li racconti su questo proposito, siccome lo si dirà a suo tempo, potranno perdere molto del loro valore.

Egli è dunque certo che Raffaello avea veduto e riveduto in Firenze il più bel lavoro di Michelangelo nell' arte del disegno. E chi potrebbe dubitare che n' abbia da esso tratto il suo profitto? Ma in qual maniera? Questo è il segreto che noi non conosciamo. Una tale influenza produce

[1] Benvenuto Cellini nella sua Vita, scritta da lui medesimo, dice, parlando del Cartone di Michelangelo: *Dappoi non arrivò a questo segno mai alla metà.* Vedi a pag. 20 della bella ed accurata edizione eseguita da Giovanni Silvestri in Milano l'anno 1824, nella sua *Biblioteca scelta di opere italiane, antiche e moderne.*

[2] Vasari, Vita di Michelangelo, tom. 6.°, pag. 184.

[3] *Vedi* in addietro a pag. 16.

nel morale gli effetti medesimi che derivano al fisico dagli alimenti, i quali non giovano nè in egual modo, nè con eguale misura a tutti coloro che ne usano. Per appropriarsi, o rendersi famigliari certe qualità nella imitazione delle belle arti, fa uopo una predisposizione, quella cioè, della simpatìa di gusto e di facoltà. Fra questo gran numero di meriti diversi, che non è dato a nessuno di potere tutti in sè riunire, si sa ch'avvene di quelli più o meno inconciliabili fra di loro: onde avverrà che l'artista dotato d'immaginazione o di sensibilità, per esempio, e portato con preferenza ad esprimere la grazia e la bellezza, sembrerà trarre un partito più sentito dai modelli di forza, di arditezza, di scienza anatomica, risultamenti tutti di studj, che hanno relazione ad un altro genere di merito.

Ci sembra che quanto dovette avvenire, succedesse a Raffaello nella maniera medesima che l'abbiamo detto. Michelangelo gli avrà insegnato sicuramente a dare maggiore sviluppamento alle forme del suo disegno, maggiore libertà ed ampiezza al suo stile; ma ciò che Raffaello acquistò in tal guisa non cangiò niente nè del carattere che gli era proprio, nè di ciò che costituiva il suo gusto: egli avrebbe avuto da perdere troppo facendosi seguace di Michelangelo. Le sue opere d'allora, delle quali siamo per render conto, non fanno conoscere realmente nessuna influenza sensibile della maniera di Michelangelo sopra la sua. Trovasi in esse la prova, che non cessò di seguire quella via che gli avea additata il suo proprio genio, ed anche senza accelerarne l'andamento. Scorgesi in lui una progressione, ma lenta, ma graduata; e non vi si conosce nè cangiamento repentino, nè intervallo passato di salto.

Sacra Famiglia del palazzo Rinuccini.

*Intagliata da J. T. Prestel e da C. Hess.*

Potrebbe essere messo in dubbio, se si giudicasse appartenere unicamente a quest'epoca la bella Sacra Famiglia del palazzo Rinuccini, che il Vasari cita come fatta precedentemente alla partenza di Raffaello per Roma: ma il commentatore del biografo [1], in una lunghissima nota, raccontando tutte le vicissitudini di quest'opera, ci dice: che finalmente nel 1766 fu riconosciuta per quello che era, e che 'l ripulimento fattone, scoprì il nome di Raffaello colla data del 1516, epoca del quarto viaggio da lui fatto a Firenze seguendo Leone X. Questo quadro allora sarebbe stato cominciato nella prima maniera del Sanzio e terminato nella terza: il soggetto è di quelli onde avremo a tener parola ripetutamente, quando parleremo più particolarmente delle Madonne e delle Sacre Famiglie tanto moltiplicate per opera del suo pennello.

[1] Vasari, *ibidem*, pag. 168-169.

Questo quadro non è il solo, la cui esecuzione sia stato sforzato allora d'interrompere, o differirne il compimento. Affollato da mille specie di commissioni, e non avendo per anco stabilita una scuola, era obbligato a far tutto da sè medesimo; e doveasi dividere anche tra Firenze e Perugia *.

In Firenze aveva egli fatto, secondo la sua promessa [1], il Cartone del quadro destinato alla cappella Baglioni di S. Bernardino in Perugia; ed essendo questo quadro, di cui siamo per parlare, certissimamente dipinto a olio e sopra tavola, la doppia menzione del suo Cartone fatta dal Vasari [2], ci porta ad osservare una particolarità, cui pare abbiasi fatta poca attenzione, e che riportasi ai processi della pittura d'allora. Si sa che la pittura a fresco non può essere eseguita, se prima il pittore non ha aggiustatamente contornato o disegnato, sopra quello che dicesi cartone, la composizione, la quale si calca partitamente sull'intonico. Questo disegno precedente, e della grandezza medesima dell' opera da eseguirsi, non è necessario per gli altri generi di pittura: nulladimeno sembrerebbe, e parecchi altri passi lo dimostrano, che Raffaello facesse pure i cartoni per li quadri a olio, vale a dire, un disegno fisso, eseguito colla matita, il quale diveniva il modello del quadro **.

* Pare che dovrebbesi riferire a quest'epoca un quadro che conservasi nella I. R. galleria di Vienna, creduto costantemente da quegli artefici, intelligenti ed amatori, opera eseguita dal Sanzio nella sua seconda maniera, da preferirsi fors'anche alla stessa *Bella Giardiniera*. Il chiar. sig. Antonio di Steinbüchel, direttore del museo archeologico di S. M. e prof. nell'Università di Vienna, fra li molti servigi che colla più nobile e liberale compiacenza mi ha prestato relativamente alla Storia del Sanzio, mi ha mandato anche una breve descrizione del suddetto quadro, favoritagli a sua istanza e a questo fine dal cortesissimo sig. Giuseppe Rebell, direttore della stessa imperiale galleria; la quale descrizione riporto qui a comune notizia.

Esso è dipinto sopra tavola alta 3 piedi e 6 pollici, larga 2 e 9: vedesi nel mezzo la S. Vergine, avente dappresso il bambino Gesù, cui il piccolo S. Giovanni avvicinandosi offre devotamente una piccola Croce: il fondo rappresenta una bellissima campagna, dove in lontananza si vedono fabbriche ed un fiume che va serpeggiando al piè delle montagne: e sulla tavola stessa trovasi l'indicazione dell'anno 1506.

Si vedrà presto quest' opera intagliata ed illustrata più ampiamente nella *Galleria Imperiale*, ecc., che si stà pubblicando dal sig. Carlo Haas in Vienna ed in Praga con tanto onore di quelle capitali.

[1] Vedi in addietro a pag. 26.

[2] Vasari, *ibidem*, pag. 167 e 170.

** Questa osservazione giustissima sul metodo che teneva Raffaello nel dipingere, viene confermata da altra opera dello stesso esistente in Inghilterra presso milord Betford, la quale era prima a Roma nel palazzo Aldobrandini. Rappresenta in un grato paese S. Cattarina d'Alessandria, forse due terzi di figura in piedi, avente la destra sul petto, e la sinistra appoggiata alla ruota del martirio, la quale si rivolge nella più graziata movenza e di corpo e di testa verso il cielo, estatica contemplando qualche divina apparizione, indicata da'raggi, che verso di lei si diriggono frammezzo alle nubi.

Questa tavola ha due piedi e tre pollici di altezza sopra un piede e nove pollici di

Deposizione di Cristo nel sepolcro.
—
*Intagliato da Morghen.*

In questo modo certamente procedette allo eseguimento di quello che andò a fare in Perugia per la cappella Baglioni, il quale rappresenta la Deposizione di Cristo morto nel sepolcro, opera delle più considerevoli tra quelle che fece allora, e che presentemente forma lo stupore della principesca galleria Borghese *.

La difficoltà principale per quello che descrive le opere dell' arte è di trovare nelle parole e nelle maniere d' elogio tante modificazioni diverse quante tali opere ne offrono per rispetto all' accordo de'colori, ed ai gradi di merito: ed in ciò appunto consiste soprattutto l' imbarazzo relativamente al Sanzio. In fatto quali parole troveremo noi in avanti se di già dobbiamo vantare in questo quadro e la varietà della composizione, e la giustezza

larghezza; e nel 1823 fu disegnata in Londra presso milord Nortwich dal valent. Desnoyers, e dallo stesso mirabilmente intagliata. Nel museo dei disegni del re, a Parigi, conservasi il Cartone eseguito alla matita, di questa stessa pittura, e della medesima dimensione, del quale il sig. Desnoyers si è prevalso nello eseguimento del suo intaglio. « Siffatta nuova scoperta, così mi scriveva da Parigi il sig. Quatremere, m' è parso che confermasse ciò ch' io dissi in un luogo della mia storia, che Raffaello avesse l'uso di fare li Cartoni anche per li quadri all' olio, e che tale uso era quello del suo tempo ».

* Fino al 1607 rimase nella chiesa di S. Francesco di Perugia, dov' era la cappella gentilizia della famiglia Baglioni; ed in quell'anno, per vendita fattane da que' Frati, passò nel luogo dove attualmente ammirasi. Ai Perugini dispiacque assai che i Frati alienassero quella bellissima tavola, ed in un Consiglio generale fecero ricorso contro di essi, onde fu stabilito per fino di ricorrere al papa Paolo V; ma fu tutto inutile. In quegli atti pubblici la tavola, si chiama *preziosa e forse unica in Italia.*

Erano rimasti presso que' Frati tre quadretti di Raffaello che serviano di predella al quadro, e che portaron via i Francesi; e nel finimento dello stesso, Raffaello dipinse il Padre Eterno, circa al quale quantunque nella *Guida* dell'Orsini, pag. 304, si dica conservarsene in Perugia solamente una copia di Stefano Amadei, non vi sono prove sufficienti da persuaderne, e gli intendenti ritengono che sia invece l'originale stesso di Raffaello.

Intorno poi alli tre quadretti, ci scrive recentemente da Roma il chiar. Missirini, ch' essi esistono ora nella pinacoteca Vaticana, e vi sono tenuti preziosissimi. Questi furono operati a chiaro scuro forse poco prima che andasse a Roma, e rappresentano la Fede, la Speranza e la Carità. Lo stile già vi è largo e molto franco: le fisonomie delle virtù sono celestiali. Prima che tornassero in Italia furono intagliate nel 1811 dal sig. Desnoyers.

In Perugia nello stesso luogo, in cui era la tavola principale, conservasi ora una bellissima copia della stessa, operata dal cav. Giuseppe d' Arpino: un' altra, operata dal Sassoferrato, conservasi in S. Pietro pure di Perugia; ed in Milano presso l' egregio pittore sig. Agostino Comerio, se ne vede una terza stupendissima di Francesco Penni, della medesima grandezza e senza la menoma variazione, eseguita nel 1518, epoca nella quale una più franca e larga maniera di pitturare insegnava il Sanzio a' suoi scolari. Questa apparteneva prima alla famiglia Canossa di Verona, passò quindi ai fratelli Serego, e da questi al fortunato possessore.

Nel secolo passato venne intagliata pittorescamente anche dal sig. Giuseppe Parini in Roma, sul disegno del sig. Carlo Ratti, ed anche da Giovanni Volpato sul disegno di Tofanelli.

de' movimenti, e la bellezza dello stile, e la forza dell'espressione? Questo lavoro è quello che fa meglio conoscere tutta l'estensione dei progressi fatti da Raffaello, il quale aveva allora ventiquattro anni; e supponendo che siasi recato presso il Perugino all'età di dodici, era a mezzo di quel corso che dovea compire.

Il disegno del nudo nel Cristo mostra forse ancora qualche indizio dello stile secco e magro dell'antica scuola: ma nell'andamento di tale composizione, nelle attitudini delle due persóne che sostengono il corpo del Salvatore, havvi un sentimento di verità e di nobiltà fino allora sconosciuto. Colui che monta a ritroso gli scalini del sepolcro, esprime la doppia sensazione del dolore morale e dello sforzo fisico: niente di più nobile e di più grazioso della posa e dello sviluppamento del giovane che sopporta la parte inferiore del corpo: in nessuna parte l'abbandonamento d'un corpo morto è stato reso con un sentimento più vero. Ciascheduno de' personaggi del gruppo accompagnanti il Cristo ha quel grado d'espressione che gli conviene. Quanto poi al dolore della Madonna e delle sante donne quivi presenti, Raffaello non avrebbe prodotto niente di più espressivo, se non avesse fatto di poi il quadro, rappresentante Gesù che porta la Croce, detto *dello Spasimo* *.

Parlando il Vasari della pittura da noi descritta, trent'anni dopo il suo eseguimento, ha detto: ch'essa aveva la freschezza di un' opera appena finita; e quasi lo stesso si può dire ancora dopo tre secoli.

Quadro della Vergine detta la Giardiniera.

*Intagliato da Desnoyers*

Lo stesso merito di freschezza e di conservazione ammirasi nel bel

* « Di questa maravigliosa opera della Deposizione, scrive il prelodato sig. Missirini, esistono due studii, pe'quali si conosce con quanta diligenza procedea Raffaello prima di recarsi alla esecuzione de'suoi lavori. Amendue questi studj cadono sul Cristo morto: uno è nelle mani del cav. Vicar, e rappresenta lo scheletro del Cristo tanto, per dare a lui il giusto movimento delle ossa: l'altro è posseduto dal cav. Camuccini, e contiene tutto il disegno di esso Cristo colle figure che lo sostengono; lavoro condotto con molto amore e diligenza, a confondere la superbia di que'pittori, che appena compiuto il corso delle accademie, già si commettono ad opere colossali, e danno mano al pennello senza gli studj primordiali e fondamentali dell'arte loro e dei loro subbietti. Eppure senza il sapere, senza aver prima letto bene il suo argomento, e voltolo per la mente, e per la mano da ogni lato, niuna cosa vive lungamente: fondamento d'ogni arte è il sapere, Orazio dettò = La maniera può illudere momentaneamente, ma svanisce come nebbia, e il sapere dura = ». Quest'ultimo disegno è stato pubblicato in litografia a Monaco nella tavola tredicesima dell'atlante, che va unito all'opera tedesca del sig. Rehberg.

A tutto questo aggiungeremo alla fine della presente Storia una lettera inedita del conte Luigi de Torres, contenente alcune notizie intorno alla tavola suddescritta, ed altre savie osservazioni, alla Storia del Sanzio importantissime.

quadro della Vergine eseguito dal Sanzio per Siena[1], e che venne indicato col nome della *Giardiniera*[2]; forse dal suo costume che partecipa effettivamente a quello d'una contadina. Questa è una di quelle composizioni semplici, che, specialmente per la proporzione della grandezza naturale delle figure, si può considerare come la prima di quelle, nelle quali Raffaello, pria d'innalzarsi all'ideale del soggetto, come fece di poi, si limitava alle espressioni di semplicità, d'innocenza, e di quella grazia pudica, di cui li costumi della campagna gli somministravano i modelli nelle giovani contadine. Niente agguaglia il candore di questa: l'unione armoniosa del colorito, e lo stile del disegno vi si veggono mirabilmente d'accordo; e questo accordo non ha fatto niente di più puro, nè di più divino delle forme del bambino Gesù, e del sentimento d'adorazione del piccolo S. Giovanni.

Tre cose provano che questo quadro è della stessa epoca del precedente: la data che vi si legge del 1507; ne esiste un disegno di mano di Raffaello di dietro al quale veggonsi abbozzi di figure che appartengono alla composizione del Cristo portato al sepolcro; ed in fine si sa che Raffaello partì per alla volta di Roma prima d'aver finito il panneggiamento azzurro della Vergine, il quale venne terminato da Ridolfo Ghirlandaio [3],*.

Quadro dell'Assunzione pel Monastero di Monte Luce.

*Intagliato da G. Bossi.*

Al tempo che precedette questa sua partenza noi rapportiamo ad un di presso il quadro dell'Assunzione, cominciato in Perugia per le Religiose di Monte Luce; quadro che Raffaello s'era impegnato di fare con una scrittura datata nel 1505 [4],** e pel quale aveva ricevuto un acconto di 30 ducati d'oro.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 171.

2 Questo quadro fu comperato da Francesco I, e conservasi ora nel museo reale di Parigi.

3 Vasari, *ibidem*. — Il disegno di cui parla qui l'autore era posseduto dal sig. Mariette a Parigi.

* Nella *Descrizione delle pitture, sculture ecc. della città di Ascoli*, scritta da Bald. Orsini, e pubblicata in Perugia nel 1790, leggiamo a pag. 75 e seguenti, che nel palazzo de' marchesi Odoardi tra gli altri bei quadri ch'erano prima de'PP. conventuali della terra di Montone, diocesi di Città di Castello; e che fino dal 1787, furono quivi trasportati per un rescritto pontificio, si conservavano eziandio tre storiette di Raffaello, esistenti in uno scalino dell'altare, sopra cui era una tavola di Pietro diligentissima. Esse storiette rappresentano, una le Sposalizie della Vergine con S. Giuseppe, lunga palmi 3 e 3/4, alta palmi 1 e 1/4. — L'altra rappresenta l'Assunta, ed è lunga solo palmi 2 e 1/2; alta come la prima. — La terza rappresenta la Nascita della Vergine, ed è grande come la prima. Dice l'Orsini che queste tavolucce furono dipinte da Raffaello l'ultima volta che partì da Perugia per andare a Firenze, ed allora aveva anni ventiquattro. Nel *catalogo de'capi d'opera*, onde l'Italia fu spogliata, non sono compresi questi tre gioielli, e forse saranno quivi ancora.

4 *Veggasi*, Vita inedita, pag. 16 e 17, una nota di Comolli, nella quale trovansi riportate tutte queste particolarità.

** Siccome poi nè dal Comolli, nè dal Piacenza, nelle sue giunte al Baldinucci,

Tale assunto restò senza eseguimento fino al 1516, epoca nella quale, sollecitato di soddisfare alla promessa, stipulò colle Religiose un nuovo trattato, in forza del quale s' obbligava di terminare il lavoro per duecento ducati d' oro nello spazio di quindici mesi: e la continuazione di questa Storia proverà che Raffaello avea promesso più di quello che poteva mantenere. Il quadro restò sempre nel medesimo stato per tutto il tempo della sua vita, e non venne terminato che dopo la sua morte da Francesco Penni e da Giulio Romano [1], suoi allievi e suoi legatarj, i quali si divisero fra di loro l' esecuzione [2]: il perchè lasceremo noi pure incompleta la narrazione di questo lavoro.

Ci limiteremo ancora alla pura e semplice nozione d' un altro quadro, che gli venne allogato in Firenze dalla famiglia degli *Dei* per una cappella della chiesa di Santo Spirito; del quale ne teniamo parola, perchè, restato in abbozzo, mostra a qual punto la riputazione del Sanzio erasi cresciuta, e quanto erano ricercate le opere del suo pennello *.

nè dall' Antologia romana, dove si legge esattamente descritta la storia di questo quadro, pag. 123 e seg. – pag. 129 e seg., nè dal Mariotti, nè dall'Orsini nella sua Guida, dove a pag. 210 e seg. trovasi la più bella e più minuta descrizione del quadro stesso, nè da altri, che noi sappiamo, è stata pubblicata per esteso la piccola scrittura che di quest'epoca fece Raffaello colle predette Monache, verrà da noi pubblicata alla fine di questa Storia nell'Appendice dei varj documenti, quale trovasi in un manoscritto autentico, conservato nella pubblica libreria di Perugia, unitamente alla seconda scrittura di contratto che fece quand'era in Roma del 1516, le quali ci sembrano molto importanti per la storia di questo grande uomo.

[1] Questo quadro in conseguenza degli avvenimenti della guerra rivoluzionaria, è stato trasportato in Francia nel 1797; essendo stato ceduto da Pio VI, per la pace di Tolentino; e per gli stessi avvenimenti è ritornato in Italia nel 1815, ed è rimasto nella galleria del Vaticano con grande dispiacere dei Perugini. Landon nella tavola 437, ne ha dato il contorno; e Giacobbe Bossi lo intagliò sul disegno di Gio. Cappelli.

[2] Vasari, *Vita di Francesco Penni*, tom. 3.°, pag. 339.

* Questa tavola, sappiamo dal Bottari, note al Vasari, che fu comperata da Baldassare Turini dagli eredi di Raffaello, e che la mise nella sua cappella nella pieve della sua patria; e dalla casa Bonvicini di Pescia fu venduta al granduca Ferdinando, nel cui palazzo Pitti si conserva, avendone mandato colà una copia eseguita da Carlo Sacconi: e nella raccolta dei quadri del Granduca di Toscana si vede intagliata dal P. Lorenzini.

Parlando il Bencivenni di questa tavola nella nota XCII, al suo *Saggio istorico* già ricordato, osserva che, quantunque il Vasari la dica dipinta da Raffaello quando fu per la terza volta in Firenze, a lui pare sia affatto della maniera di quella operata per Lorenzo Nasi; e prende quindi occasione di far considerare quanto male sia stata finora rischiarata la storia de' primi anni del Sanzio.

Intorno al compimento di questa tavola ne dice il Ratti nelle *Vite de' pittori genovesi*, che fu mirabilmente eseguito da Nicola Cassana, detto il Niccoletto; il quale quando attendeva al finimento di essa, era talmente internato nel suo lavoro, che neppure udiva chi l' interrogava; e quando le sue tinte non gli riuscivano vivaci da poter conformarsi, e seguitare le tracce di quel divino Maestro si agitava per terra, quasi

Raffaello allora pareva avesse concepita egli stesso un'assai grande opinione delle sue forze, onde bramare gli si presentasse l'occasione di misurarsi più da vicino coi due uomini, Leonardo da Vinci, e Michelangelo, la cui concorrenza dovea essere per lui di maggior tema. Una sua lettera che si è conservata [1], portante la data degli 11 aprile 1508, indiritta a suo zio in Urbino, ci fa conoscere quali erano e le sue pretensioni, e le sue speranze a tale rispetto. Sollecita quello zio a fargli avere presso il gonfaloniere di Firenze, una commendatizia non del Duca d'Urbino [2], del quale dice egli stesso di piangere la morte recente, ma di quello chiamato da lui *signor Prefetto*, onde ottenere di dipingere una sala, sicuramente del palazzo Vecchio, la cui approvazione dipende, secondo lui, da sua Signoria.

Quando noi vediamo di quante opere Raffaello era incaricato, cui non poteva bastare, supporrassi facilmente con noi che l'interesse, onde desiderava l'impresa di cui trattasi, era quello unicamente d'una gelosa ambizione di gareggiare coi due primi luminari d'allora, e sicuramente co' suoi soli mezzi, opponendo, cioè, la sua maniera di vedere, di sentire e di fare, alla loro: poichè, lo ripetiamo, nulla nelle sue opere fin qui eseguite, ha fatto conoscere l'imitazione precisa d'alcuno de' suoi rivali; e 'l proseguimento confermerà forse ancora che tale cosa non gli potè essere possibile.

Raffaello è chiamato a Roma dal papa Giulio II.

Ma una sorte più felice era preparata al Sanzio: quando egli non desiava che d'essere ritenuto in Firenze per dei lavori importanti, una raccomandazione più valida di quella sollecitatasi da lui, venne a traversare li suoi progetti: la sua fama era giunta a Roma; e Bramante, suo parente, architettore di Giulio II, onde godea la confidenza, lo propose al Papa, il quale lo accettò per dipingere le sale del Vaticano *.

farnetico e gridava, *qui ci voglio dello spirito ..... voglio che per quelle carni circoli il sangue.*

Anche il P. Della Valle ha riportato questa opinione alla fine della Vita di Raffaello, ediz. di Siena. Ma il dotto Mariette in una delle sue lettere a monsignor Bottari, dubita assai della verità di tale asserzione, parendogli impossibile ch'essa tavola potesse essere terminata da nessun altro, che da uno della scuola del maestro. *Vedi* Bottari, *Lettere pittoriche*, vol. 5.°, pag. 366.

Questa tavola poi venne in seguito allogata al Del Rosso, il quale la operò mirabilmente. - *Vedi* Vasari, tomo 4.°, pag. 89.

[1] *Vedi* l'Appendice al n.° 4, dove troveranno li nostri lettori il fac-simile di Raffaello della lettera stessa con alcune importanti illustrazioni.

[2] Lanzi si è ingannato dicendo che Raffaello nella sua lettera *chiede che il Duca d'Urbino ne scriva al gonfaloniere Soderini*; Storia Pittorica, vol. 2.°, pag. 61, ediz. citata.

* Prima di entrare coll'autore ad ammirare gli affreschi dal Sanzio operati nelle

Quindi nell' anno 1508 Raffaello abbandonò Firenze per recarsi nella capitale del mondo cristiano. La maggior parte delle sale, dette volgarmente *del Vaticano*, erano di già o dipinte, o per esserlo, poichè si trovavano

sale Vaticane di cui è per parlare, ci pare che tornerà grato a tutti, e specialmente alla gioventù che s'incammina per la via della pittura, il leggere una savia considerazione, indirittaci dal chiar. M. Missirini, intorno ai vantaggi incalcolabili che sotto ogni rispetto produce il dipingere a fresco.

« Veramente il secolo di Giulio e di Leone meritò il nome di Grande; chè gli animi vi furono sublimi e vaghi d'ogni grandezza. Anco nelle arti parve che il dipingere in tele o sulle tavole fosse come studio puerile: e difatti il sommo Michelangelo questo dipingere chiamava giuoco, e dicea: l'artista non poter far vera prova del suo ingegno che nelle pitture a fresco. Sventuratamente collo intristirsi e restrignersi degli animi italiani, anche questa larghezza del dipingere si è perduta: se non che li valorosi dipintori toscani ora danno opera efficace per mantenerla in fiore; e già l'ardito e impetuoso Sabatelli con quel suo alto sentire, e il dotto Benvenuti in ogni parte dell'arte sua valente, colla squisita misura del suo gusto, hanno posto nel palazzo ducale monumenti splendidi per questa via che eternamente gli acclameranno alla commendazione de' posteri ».

« Vincenzo Camuccini in Roma, primo onore dell'arte, e dell'antica gloria con veri romani spiriti innamorato, bramando esso pure promovere la dipintura a fresco, ha presentato testè gli artisti delle sue considerazioni sopra tal punto, mirando sostituire alle pensioni de' giovani l'allogamento degli affreschi ».

« L'esperienza, dice il degno artista, ne fa conoscere l'erroneità d'incoraggiare i giovani colle pensioni. Se fra li pensionati si manifesta per avventura alcun talento straordinario, debbesi più alla fortuna e alla benigna indole, di quello che allo stipendio. Importa all'arte che solo si sviluppino li genj trascendenti: ma non si può ben conoscere in un giovane, se egli abbia sortito doni singolari nell'arte, che per mezzo di opere vaste, e non con miseri saggj, sui quali ordinariamente sono fondate le pensioni. Senza che, un sicuro provedimento ad un giovane inesperto de' pericoli del mondo serve talora d'alimento all'ozio o a cose ree. Il pensionato già certo dello appannaggio non anela più ad opere esimie e coltiva la mediocrità. Li giovani che hanno diritto soli all'assistenza de' Mecenati deono possedere due qualità, genio e amore intenso per l'arte. Ora a ben conoscere questi elementi di natura, la strada più sicura, sono le opere: e quel principe che farà sviluppare i talenti per mezzo delle opere più meritamente sarà donato del titolo di munificente. Fra queste opere ottiene il primo luogo la pittura a buon fresco, che fu la strada per cui la Italia vantò pittori esimj e divini. Conciossiachè lasciando stare li prodigj nell'arte operati per mezzo del fresco nella scuola veneziana, e circoscrivendoci alla sola romana: =

« Sisto IV co' lavori della Sistina potè far conoscere il valore de' dipintori toscani e di altri italiani valenti. »

« Giulio II produsse nella luce della terra il genio maraviglioso nella pittura di Michelangelo, che in questa parte non si conoscea, colla dipintura della volta, e del Gran Giudizio. »

« Leone X fece divino Raffaello per questa istessa via. »

« Paolo III rese illustri gli Zuccari, i Salviati co' grandi freschi di Caprarola e della Cancelleria. »

« Il cardinale Raniero Farnese diè motivo all'immortalità de' Caracci co' freschi del palazzo Farnese, uno de' più bei monumenti di Roma. »

« Il cardinale Salviati concorse alla gloria sua ed a quella del Domenichino e del Lanfranco co' freschi di S. Andrea della Valle. »

« E Urbano VIII col dipinto della gran sala Barberiniana ottenne il capo lavoro del Cortona. «

« Ora il dipingere a fresco costituisce il

allora in Roma gli artisti più rinomati, com' erano *Pietro della Francesca*, *Luca Signorelli da Cortona*, *D. Bartolomeo della Gatta*, abate di S. Clemente di Arezzo, *Bramantino da Milano*, *Antonio Razzi da Vercelli* * tutti artisti de' quali il Vasari ha fatto onorevoli menzioni. Bisogna nominare pure

vero dipintore compiuto in ogni sua parte. »

« È il fresco tal maniera di dipingere che non ammette indugio, perchè debbe eseguirsi alla prima: e perciò costretto il giovine a questa pratica, deve per necessità addottrinarsi innanzi di tutte le parti dell'arte sua, per operar poi sicuro in una maniera che non ammette pentimenti. »

« Quindi è importante che il bravo frescante sappia maestrevolmente la dottrina del disegno: l'economia del componimento: la cognizione del chiaroscuro e delle ombre; insomma conosca il maraviglioso effetto, e senta la passione, che vuole esprimere. Questa valentia gli è necessaria per essere poi sui muri pronto esecutore de' suoi concetti, meditati prima, disposti, studiati nella mente e ne' cartoni, come fe' Raffaello, Giulio e tutti di quella scuola. »

« In questa guisa facendosi padrone il pittore dell'arte sua, e del suo soggetto, non gli rimane poi, che scriverlo sull'intonaco con facilità e prontezza ammirabile. Quindi ne viene che quale si esercita molto in questa pratica viene poi anche valentissimo nelle pitture a olio. Imperocchè abituato a conoscere nel suo piccolo l'arte sua e a bene studiare li suoi argomenti con quella medesima bella disposizione con che dipinge a fresco, opera ancora in sulla tela, e mettesi a portata di lasciare dopo sè lavori infiniti, belli, corretti e fatti con tale facilità che paion soffiati. Dietro le quali considerazioni è manifesto il vantaggio di commettere ai giovani piuttosto grandi opere a fresco che coltivare con pensioni la loro inerzia. »

« E perchè fosse ciò fatto con metodo e con isperanza di riuscita potriasi, a modo d'esempio, scerre dal Principe un grande locale, o chiostro, per dipingere il quale l'Accademia eleggesse tre giovani fra quelli, che più ripromettono del loro valore. Questi opererebbono prima i tre cartoni, ben distribuendo, figurando e disegnando un fatto di storia. Li maestri dell'arte giudicar dovrebbero qual fosse il miglior cartone, e il giovine prescelto avria per premio l'esecuzione del suo cartone sul muro, pagate le spese. Questo esperimento verrebbe ogni anno rinnovato, e quel giovane, ch'avesse operato un anno non potria più concorrere; ma bensì gli altri esclusi. »

« Con questo metodo replicato successivamente nella stessa guisa, si otterrebbe una serie di pitture a fresco, che fariano conoscere il rispettivo genio de' migliori, e quale più meritasse la sovrana munificenza. »

« Per questa sola strada e non colle pensioni e co' premj, per questa strada che pone in emulazione i giovani e li mette in necessità di studiare e fa veramente pubbliche le loro opere, si potranno ottenere genj sublimi nell'arte. Anche li forestieri che nelle capitali concorrono, vaghi di farvi eseguire opere di pittura, movendo a quel locale vedriano qual pittore più gli attalenta, e a ragion veduta allogheriano le loro commissioni con onore della patria nostra. »

« E giova considerare ancora che, se il basso animo, e la riprovevole noncuranza delle glorie avite, hanno fatto vedere anche a giorni nostri lo scandalo di cangiarsi pure dalle case magnatizie le tavole di Raffaello coll' oro straniero, ci rimasero tuttavia, mercè la grandiosa e utilissima arte dell' affresco, le camere e le logge Vaticane, e le Sibille, e la Farnesina, le quali opere nè per nostra cupidigia, nè per strana invidia, nè per prepotenza d' armi ci potranno esser tolte, e sul dorso dell' Alpi carreggiate. »

* Deve dire Antonio Razzi da *Verzelle*, villaggio presso Siena; e in fatti il Razzi fu il principe della scuola senese, mal giudicato dal Vasari, e che conviene ammirare in Siena, specialmente nei quadri della cappella del Palazzo, nella S. Chiara in estasi, nella Deposizione, fatta in concorrenza con Pietro Perugino, ecc. ecc.

Pietro Perugino, il quale andava ad avere nel suo allievo un successore: ma l'allievo riconoscente protesse l'opera del suo maestro, e riguardo le pitture delle quali aveva adorne le volte della sala di Carlomagno: lo che parve facesse per rispetto ad alcune altre parti dell'ornato, eseguito da alcuni de' suoi predecessori.

Giulio II ricevette Raffaello e l'accolse con ogni maniera di gentilezza, e gli affidò subitamente di pingere la sala detta *della Segnatura;* nella quale sono eseguite le quattro grandi composizioni che hanno per soggetto, secondo i titoli dati loro dall'uso, *la Disputa del SS. Sacramento, la Scuola d' Atene, il Parnasso, e la Giurisprudenza.*

Figure allegoriche della volta.

—

*Intagliate da Volpato e da Morghen.*

Ognuno di questi soggetti è sormontato ne' suoi tondi rispettivi da una donna allegorica, la quale ne è come il sommario, e ne potrebbe divenire l'argomento qualora vi fosse necessario. Si vuole che tali partimenti siano un avanzo dell' antica dipintura [1], e Raffaello non facesse che sostituirvi nuove figure; le quali meritano una menzione particolare per l'idea ingegnosa delle loro allegorie.

Quella che trovasi al disopra della Disputa del SS. Sacramento, forse la prima figura che l'Urbinate abbia dipinta in Roma, per la ragione che i lavori a fresco vogliono incominciato l'intonaco dall'alto, rappresenta la Teologia accompagnata da due Amori divini in forma di fanciulli, offerenti da leggere queste parole: *Rerum divinarum notitia*: essa tiene colla mano sinistra un libro chiuso, e con l'altra additando la terra sulla quale sorge, sembra che dica: La cognizione delle cose divine è interdetta a' suoi abitanti.

La figura allegorica della Filosofia trovasi spiegata, più che non se lo pensi, in guisa da manifestare ogni allegoria, di cui l'uso non ha reso comune il significato colla descrizione. Due piccoli fanciulli collocati da' suoi lati presentano allo spettatore due titoli col motto: *Causarum cognitio.* Conosciuto che s' abbia il soggetto si prova maggior piacere in leggendo nella figura stessa e ne' suoi attributi, il pensiero profondo del pittore, il quale diede per seggio alla filosofia un trono, in cui i sostegni de' bracciuoli rappresentano ambidue una *Diana d' Efeso*: simbolica unione dei differenti regni della natura. Seguendo fedelmente questa allegoria, l'Urbinate ha ripartito in tre zone a diversi colori la veste di costei; nella parte superiore ha raffigurato il cielo tempestato di stelle; nel mezzo il mare con infra minuti pesci notanti; e 'l restante del panneggiamento sino ai piedi è adorno di piante e di fronde d'ogni genere. Lo stesso ornamento venne collocato da Fidia sopra la figura di Giove Olimpico.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 173.

Gio. Pagani inv. | Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Battista di Milano 1828. | Fil. Caporali inc.

RAFFAELLO PRESENTATO DA BRAMANTE A GIULIO II.

Al disopra del Parnasso ammirasi la bella e semplice allegoria della Poesia: li due fanciulli che l'accompagnano potrebbono sicuramente tralasciare di ridirci col motto: *Numine afflatur*, quello che la sola figura da per sè stessa parla agli occhi vivamente. Il pittore le ha fatte alate le spalle, coronata la testa di lauro e il trono sostenuto lateralmente nel davanti da due appoggiatoi che terminano superiormente con una testa: alcuni hanno pensato che la testa su la quale appoggia il braccio manco, che tiene la lira, sia quella d'Omero [1],* e che 'l volume portato dalla mano diritta debbasi avere per quello che capisce le opere di quel principe dei poeti: ma noi non affermiamo con certezza questa opinione.

La Giurisprudenza è coronata dalla Giustizia: il diadema che le adorna il capo è il segno della sovranità che esercita: sostiene in fatto con una mano la bilancia, vibra coll'altra la spada: viene circondata da quattro fanciulli, tenenti due di loro i titoli, ne'quali si legge: *Jus suum unicuique tribuit.*

Ne'quattro angoli della volta veggonsi quattro compartimenti di mezze figure dipinte sopra un campo d'oro ad imitazione del musaico, li cui soggetti sono relativi a quelli de'medaglioni circolari, de' quali abbiamo parlato, ed a ciascuna delle grandi pitture che descriveremo.

Alla figura della Teologia corrisponde il soggetto di Adamo ed Eva*, il cui gusto del disegno trovasi in armonia con quello della Disputa del SS. Sacramento. Il Giudizio di Salomone, corrispondente alla Giurisprudenza, offre, siccome questa, una maniera più grande, onde fa credere sia stato eseguito per l'ultimo. Il soggetto rappresentante la Scuola d'Atene, o della Filosofia, trovasi unito nello stesso compartimento nel quale vedesi una donna incurvata a risguardare attentamente sotto di sè una sfera; nella sua fisonomia leggesi un contemplar profondo, e nel suo atteggiamento la maraviglia. Nel quarto compartimento vedesi lo scorticamento di Marsia,

1 Al tempo di Raffaello non erasi scoperta ancora la testa antica di Omero.

* Si conviene dagli archeologi che le sembianze di Omero, quali ci sono rappresentate dai monumenti numismatici e statuarj siano ideali. Non sapremmo però, se possa dirsi con verità che Raffaello abbia onninamente ignorato la esistenza di alcune delle medaglie, e degli ermi che ce lo rappresentano, avvegnachè potè benissimo aver conosciuto o la medaglia d'Amastri, o quella di Smirne, o il celebre contorniato, o taluno degli ermi che furono nella biblioteca di Fulvio Orsini: monumenti tutti, che nel secolo di Raffaello erano stati esaminati dai dilettanti di antichità; comechè le immagini di Fulvio Orsini, e le medaglie dell'Agostini siano state pubblicate colla stampa alcun tempo dopo la morte del Pittore urbinate.

* Questa piacevolissima composizione è stata intagliata recentemente dal signor Richomme a Parigi.

del quale crediamo inutile il far osservare la relazione col Parnasso: ma devesi tuttavia considerare particolarmente l'imitazione che 'l pittore vi ha fatta della statua antica di Marsia; l'eccellente disegno di questa figura, e di quella dello Scita esecutore della vendetta d'Apollo.

Disputa del SS. Sacramento. — *Intagliata da Volpato.*

V' ha luogo di maravigliarsi come due delle quattro composizioni, delle quali abbiamo nominati li soggetti, che sono pure così chiaramente indicati dalle allegorie precedenti, sieno state pel Vasari un oggetto di confusione tale da alterarne il senso, e lo spirito [1]: egli è caduto rispetto ad esse in due errori, che basterà far conoscere in poche parole [2]. Il primo si riferisce all'indicazione precisa del soggetto della Scuola d'Atene, li cui elementi e personaggi ha mescolati con quelli della Disputa del SS. Sacramento per guisa tale, da riunire nella sua descrizione gli Evangelisti e gli Angeli con Platone, Aristotele e Diogene. Il secondo errore, onde conduce il lettore, è quello d'un falso indicamento dell'ordine di priorità, secondo il quale vennero eseguite queste maravigliose pitture. Tale ordine, che fino ad ora ci siamo sforzati di seguire, acquista maggiore importanza, e diventa più interessante al momento in cui l'urbinate Apelle giugne in Roma, dove entrato già in una nuova luminosa carriera va manifestando sempre più lo sviluppamento del suo ingegno con quella stessa progressione, che noi abbiamo osservato fin dal principio, e che tanto chiaramente si manifesta nella sala della Segnatura.

Roma accolse il Sanzio all'età di venticinque anni, quando di già avea superato lo stile timido di disegno, e povero di composizione delle scuole del decimoquinto secolo; ma viceversa era forse ancora lontano da quella maniera grande ed ardita, da quella ricchezza ed abbondanza di concetto che riconoscerassi nelle opere da lui fatte nella sua maturità. Necessariamente lo stile del suo primo lavoro in Roma non dovette guari differire dallo stile del suo ultimo eseguito in Firenze, che fu la Madonna detta la Giardiniera: quindi pochi lumi abbisognano per determinare quale dei quattro soggetti, che esaminiamo, venisse per il primo eseguito dal suo pennello, e Mengs ha di già a tale proposito confutato il Vasari [3].

La Disputa del SS. Sacramento, anzi che la Scuola d'Atene, dà a conoscere molto più la giovinezza dell'arte e dell'artista. Fa uopo sapere

[1] Bisogna che il Vasari abbia fatta questa descrizione stando a Firenze, dove la sua memoria l'avrà mal servito.

[2] Si fa conoscere questa confusione, perchè è stata ripetuta dal Borghini, *Riposo*, pag. 316; ed eziandio in una traduzione francese di alcune Vite del Vasari, stampata in Parigi nel 1804.

[3] Mengs, opere, tom. 1.°, pag. 129, edizione di Parma.

che ogni arte in generale, ed ogni ingegno in particolare, passando per gradi in differenti periodi, hanno anch'essi la loro età d'adolescenza, che, siccome nell'uomo, è quel punto medio tra l'infanzia e la virilità, nel quale il corpo partecipando all'uno ed all'altro, ha conservato maggiori inclinazioni della prima di quello che n'abbia acquistato dalla seconda. Tale si è, per rispetto alle arti d'imitazione, quella specie di piacevole sorpresa che va unita alla ingenuità delle scuole di seconda età; e tale è pure il carattere dello stile di Raffaello nella Disputa del SS. Sacramento, la quale è per lui un'opera della gioventù.

Lo spazio della composizione è grande; ma tutto ciò che lo riempie appartiene all'uso di trattare li piccioli soggetti; e le figure vi sono pure dipinte in una piccola dimensione relativa: i caratteri delle teste sono pieni di verità, ma generalmente di quella verità, che, secondo gli usi del quindicesimo secolo, era quella del ritratto. L'applicazione dell'oro ad un gran numero di luoghi particolari, fa riconoscere ancora alcune maniere del gusto gotico. La disposizione affatto simmetrica della parte superiore del quadro è una tradizione, migliorata certamente, ma sempre sentitissima delle antiche convenzioni stabilite per le rappresentazioni teologiche del cristianesimo. Nella pittura del Giudizio ultimo d'Orcagna [1] trovasi il tipo fedelmente imitato da Raffaello di quel coro regolare di Santi, che ha distribuiti circolarmente per figurare il cielo, e l'assemblea dei suoi felici abitatori inspiranti i Padri del Concilio *.

Raffaello, tuttavia, s'allontanò in questa composizione dal sistema stabilito e inveterato dei costumi moderni: i soli cui egli si sia conformato, erano indispensabili ai personaggi principali dell'ordine sacerdotale o monastico; in quanto alle altre figure sono esse vestite ed acconciate liberamente, ma con meno d'ampiezza e di verità che nol fece di poi.

Si sa che questo quadro altro non è che l'immagine ideale del Concilio nel quale furono terminate le controversie sopra il Sacramento dell'Eucaristia: a tal fine l'Urbinate vi ha raccolti diversi personaggi che non vissero

[1] Veggansi le pitture a fresco del Campo Santo di Pisa, intagliate con tanta maestria da C. Lasinio, tav. 4.

* Forse meglio che nell'Orcagna, si era inspirato Raffaello in Fra Bartolomeo di S. Marco, il quale avea dipinto a fresco nel cortile dell'Ospedale di S. Maria Nuova in Firenze una Gloria, cioè, una Gerarchia di Santi, ordinati nella stessa guisa, con che poi Raffaello dispose *la Disputa del SS. Sacramento* in Roma. La parte inferiore di detta composizione di F. Bartolomeo presenta anche molte figure in piedi in diverso atteggiamento, e questo pure in detta Storia Raffaello seguì. Tanto aveano di efficacia sull'animo suo nobilissimo e senza invidia li grandi esempli, che anche se ne vedono le imitazioni nell'affresco di S. Severo in Perugia, del quale si è già tenuto discorso.

contemporaneamente, ma che uno stesso zelo per la difesa della fede e per le stesse dottrine ha riunito negli onori che la Chiesa loro rende *.

Siffatta riunione fittizia è una licenza comunissima in poesia, ed alla quale la mente si presta volontieri per quella tale facilità che ritrova la nostra immaginazione nel riavvicinare, e nel far esistere nello stesso tempo gli esseri più lontani: questo artifizio non riesce più difficile al pittore; ma siccome questi parla al senso materiale e per mezzo di segni corporali, deve mettere una certa restrizione a tale poetica convenzione: in una coesistenza puramente intellettuale devesi evitare ciò, che la potrebbe smentire apertamente; come sarebbe per esempio una cooperazione positiva o troppo sensibile per rispetto all'azione storica conosciutissima, onde lo spettatore non debba essere colpito dall' anacronismo dei personaggi.

Il Sanzio, nel soggetto che abbiamo descritto, s'è attenuto perfettamente a questa convenienza: non v'ha in esso veramente nè azione, nè cooperazione; e l' oggetto che serve di punto di riunione a tutti gli attori di questa scena non ha niente di materiale; e la rassomiglianza istorica non vi può essere offesa menomamente *.

Scuola d' Atene — *Intagliata da Volpato*

Una tale osservazione s'applicherà ancora meglio alle due composizioni seguenti; le quali potrebbonsi dire *simbolico-istoriche*.

Il Sanzio avea fissato all'ornamento di questa sala, oppure gli era stato

* Fra li diversi ritratti da Raffaello quivi introdotti, come sono quelli di Bramante, dello Scoto, di S. Bonaventura, del Savonerola e dei più rinomati Padri della Chiesa, vedesi pure quello di Dante, intorno al quale così ne scrive il dotto Missirini:

« Molto opportunamente in questo quadro fu da Raffaello introdotto Dante Alighieri fra i teologi; avvegnachè propriamente può dirsi Dante, il Teologo per eccellenza del tempo suo; che niuno meglio ha sciolto nel Purgatorio, e nel Paradiso di quest'ardua scienza i misterii, vestendone li sublimi concetti di una poesia forte, evidente, e talora anche sparsa di fiori. Come poi il Dante fosse teologo eccellentissimo, anzi quasi d' una nuova Religione institutore, il sottile nostro Foscolo mira ora a dimostrarci. La qual sua scoverta, comechè in alcune parti tenga dello specioso, vale tuttavia a ribattere l' ardita asserzione del Richardson, che forse senza potersi elevare al gran piano dell' Alighieri, dannò Raffaello per averlo posto tra i teologi. »

* Non vogliamo tralasciare di ricordare qui che il Bottari nelle sue note al Vasari ci fa sapere che il cav. Carlo del Pozzo possedeva una lettera originale di Raffaello, diretta all' Ariosto, nella quale lo pregava di esaminare i caratteri che faceva conto d'introdurre nella sua pittura della *Disputa del SS. Sacramento*, e dirgli quali sembrerebbono a lui meglio adattati per illustrare e nobilitare quel soggetto; gli dasse quelle notizie ch' erangli necessarie di sapere relativamente ai loro paesi, e alle altre circostanze, che loro spettavano, affine di rappresentarli ciascuno in particolare il meglio che gli fosse possibile, ed in quella maniera che lo doveano essere effettivamente. *Vedi* anche Richardson, *Traité de la Peinture, etc.*, tom. 3.°, part. 2.ª, pag. 333.

forse suggerito un programma di soggetti relativi alle scienze ed alle arti, le cui composizioni abbondanti di personaggi, ma prive di passioni e d'azioni, s'accordavano perfettamente col gusto d'un puro disegno, e col colorito prezioso onde usava. Vedremo in avanti il movimento de' suoi soggetti di composizione seguire gradatamente l'arditezza crescente del suo stile; e meno che non si pensi, ciò che potrebbe essere più verisimile, che li suoi mezzi dovessero aumentare d'energia per conformarsi alla natura dei soggetti che vennero prescritti in tutt'altro sistema.

Comunque sia per altro il quadro della Scuola d'Atene * ci mostra Raffaello di già aggrandito d'una maniera sensibile, ed aggrandito in tutte le parti: il soggetto più ideale, più ravvicinato allo stile dell'antichità lo fece uscire affatto dalle orme timide del genere di figure *a ritratto* [1]: gli convenne alzarsi al livello delle forme, dei caratteri, delle idee, degli acconciamenti, onde nulla aveano potuto insegnargli le scuole moderne: lo che prova, siccome l'abbiamo detto a pag. 18, che lo studio non solamente del disegno, ma del gusto e del genio dell'antichità erasi trasfuso di molto ne' suoi lavori in Firenze.

Per ammirare quanto si conviene, anzichè il complesso e le particolarità della Scuola d'Atene, quel genio sorprendente che, riunendo allora in un sì vasto quadro le figure isolate od aggruppate de' più celebri filosofi della Grecia, seppe riprodurre con tanta giustezza, proprietà e verità, in atteggiamenti sì nobili ed espressivi Aristotele e Platone, Socrate e Diogene, Crisippo, Epicuro e tanti altri, di cui l'antichità confermerebbe esser dessi le vere immagini *; per ammirare, io dico, convenientemente la sublimità di questo

* Il signor Bellori nella sua accurata, dotta ed energica descrizione, che ha fatta di questo sublime lavoro del Principe della pittura, l'ha chiamato il *Ginnasio di Atene*, mosso, ci dice egli stesso, dalla ragione degli antichi Ginnasii. Così nel descrivere la *Teologia* dice, che li due fanciulli porgono agli osservanti la parola *scientia* e non *notitia divinarum rerum;* che li quattro putti accompagnanti la *Giurisprudenza*, ovvero la *Giustizia*, presentano da leggere le parole *jus suum unicuique tribuens*, e non *tribuit*: ma tali piccole alterazioni nulla tolgono al sentimento dell'originale concetto; ed a qualunque dei due appartenga l'avere errato, non perde nessuno di quella grande estimazione, che loro è ben dovuta giustamente e relativamente al merito reale sì dell'uno che dell'altro. Veggansi le *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano ed altrove* di Gio. Pietro Bellori e di Melchior Missirini con altre aggiunte eruditissime sì dell'uno che dell'altro, stampate in Roma 1821 dal De Romanis.

1 Vuolsi intendere con questo, siccome si è detto già superiormente, lo stile delle figure del quindicesimo secolo.

* Fra le molte copie che si sono fatte di questa celebre composizione, e li diversi intagli che sono generalmente conosciuti, ci piace ricordare qui la copia eseguita all'encausto dal pittore Giuseppe Todran, veramente con tutta quella accuratezza che vi sarebbe voluta per una delicata e finita miniatura, e passata in legato al cardinale An-

tutto devesi ancora, siccome hassi già fatto sotto altri rispetti, riportare all' epoca nella quale Raffaello diede anima a tale composizione; lo che servirà di vera misura per farnela apprezzare.

Prima della Scuola d'Atene, la conoscenza dell'antichità non era entrata nei concetti della pittura tanto, quanto il gusto per la stessa, cosa assai differente; non avea influito sopra il disegno dei pittori, eccettuandone quanto a questo ultimo punto Michelangelo. Le più belle scene del Vecchio e Nuovo Testamento non si riproducevano, che sotto lo travestimento abituato dei costumi di ciascun paese: si ricercano, e difficilmente si ritrovano nei due secoli precedenti, alcuni soggetti tolti dalla storia profana, e quand' anche alcuno si presentasse all'imitazione de' pittori, nessuno di essi pensava che li Greci o li Romani avessero avuto costumi particolari, e che un guerriero, un filosofo, un console fossero vestiti altrimenti d'un cavaliere, d'un monaco, o d' un podestà.

Raffaello adunque non ebbe attorno di lui alcun modello per quel genere, quello stile, e quell'invenzione, cui adoprò nel dipingere la Scuola d' Atene: nessuno de' suoi predecessori aveano potuto inspirargli la menoma idea; e, cosa veramente maravigliosa, nessuno dopo di lui si è innalzato ad uguagliarlo in ciò che puossi appellare l' ideale di quel sublime soggetto.

Dopo le innumerevoli scoperte, onde non poteva l'Urbinate avere neppure il presentimento, e che hanno fatto ricomparire l'antichità iconografica quasi per intiero; dopo la moltitudine d'oggetti originali ricuperati dopo tre secoli, e che hanno opposto alle invenzioni della Scuola d'Atene tanti confronti, ed anche pericolosi, lo stile di questa composizione ha sostenuto sempre il suo posto nell' opinione degli artefici, e le figure di molti personaggi antichi, ivi rappresentati, continuarono ad aversi in estimazione di classiche, al paraggio eziandio di quelle che lo scarpello de' Greci ci ha trasmesso: a tale grado ebbe l'urbinate Apelle il dono d'indovinare l'antichità!

Parecchi tratti degli schizzi da lui fatti su tale oggetto sonosi conservati [1],*

tonio Pallotta; della quale ci diede notizia il fu eruditissimo Francesco Cancellieri in una sua lettera indiritta all' Em. possessore, stampata in Pesaro nel 1826; dove oltre alla notizia di quasi tutti quelli che parlarono della *Scuola d'Atene*, riporta anche la bellissima descrizione della stessa, scritta in versi latini dal P. Gio. Michele Silos.

Abbiamo pure veduto non ha guari il sig. Francesco Putinati da Verona, valentiss. incisore in acciaio, impiegare tutti gli sforzi dell' arte sua a ridurre questo gran quadro in un medaglione ad intaglio incavato della dimensione straordinaria di millimetri 151 in lunghezza, e di 91 in larghezza, conservando mirabilmente la grandiosità e l'espressione dell' originale, con tutta quella intelligenza prospettica, e quella sorprendente facilità, che prima di lui non s' era veduta.

1 Gli intagli di questi schizzi trovansi nella Raccolta di Landon, tav. 354 e 355

ed hanno la particolarità di mostrare li gradi per li quali il suo genio passò, onde arrivare da un ordine d'idee bassissime all'altezza e alla nobiltà di quelle, nelle quali fermossi la sua scelta: ma le invenzioni ch'egli sprezzò, erano già

= Aggiugni anche nella *Raccolta di stampe eseguite sui quadri e sui disegni de' più celebri pittori*, pubblicata in Parigi presso Basan, già da noi ricordata: e nella bellissima opera, pubblicata in Londra nel 1823 con tutta la possibile perfezione tipografica e calcografica a spese dell'autore, il sig. William Young Ottley, intitolata *The Italian School of design = Scuola italiana di disegno*; o sia, *Raccolta di fac simili e disegni originali de' più eminenti pittori e scultori d'Italia, con notizie biografiche di ogni artefice, ed osservazioni sulle opere loro*, dove trovansi alcuni de' suddetti schizzi o studj mirabilmente intagliati. Vedi alla fine di questa Storia l'*Indicamento* per noi aggiunto *di alcuni disegni originali di Raffaello.*

* Sarebbe certamente una grave mancanza lo stampare in Milano la *Storia della Vita e delle opere del Sanzio*, e non ricordare il famoso Cartone eseguito da Raffaello per questo affresco, il quale fu trasportato da Roma dall'esimio cardinale Boromeo, passò a Parigi al tempo del cessato Regno d'Italia, ove ammiravasi nel museo reale sotto il n.° 242, e nel 1815 tornò a formare uno de' più begli ornamenti di questa biblioteca Ambrosiana, cui era stato lasciato in dono dal benemerito prelodato Cardinale. Esso è alto piedi parigini 8 e ½ e linee 5, e lungo 24 e ¾ e pollici 3, è eseguito in matita nera e carbone, e presenta le seguenti principali variazioni confrontato colla pittura originale, mediante l'esattissimo intaglio di Giovanni Volpato.

Manca in questo Cartone tutta la parte architettonica che forma il fondo prospettico del quadro; e quindi pure le due statue di Apollo e di Minerva che danno a conoscere essere questo un tempio della Sapienza. Nel gruppo di figure che si presentano sul primo piano alla sinistra dello spettatore non ha segnata quivi Raffaello la figura di Epitteto che dipinse nell'affresco, seduto sul primo scalino, e colla testa appoggiata sul braccio sinistro, piegato e fermo al gomito sopra uno scamillo che gli sta davanti, colla penna alla mano in atto di scrivere sur un foglio di carta, colle gambe incrocicchiate, come uomo che pensa e medita sui pensieri che scrive. Egli appare evidentemente, siccome mi scrive lo stesso Quatremere, che Raffaello nello eseguimento dell'opera, abbia aggiunta questa figura per legare meglio la sua composizione, e riempire lo spazio vôto troppo grande, che separava li gruppi delle figure laterali. Da questa parte pure Aspasia che di dietro al basamento di una colonna spinge innanzi il volto, come per veder meglio ed ascoltare, restando alquanto indietro tra Empedocle ed Averoes, ha quivi la testa ricoperta da' soli capelli suoi, che le cadono sulle spalle; quando invece nella pittura la ricopre un berretto. Non si vedono segnati dalla parte opposta li due ritratti del pittore e del suo maestro; e Giovanni Della Casa che avanzasi con Zoroastro dal capo incoronato, non offre quivi il globo che nell'affresco sostiene colla destra.

Nel piano superiore non ha indicata la prima figura che nella pittura vedesi in lontananza a sinistra dell'osservatore colla sola testa, coperta da berretto, e portantevi sopra la mano, sorgere dietro a quello che frettoloso, sostenente libri ed altro con ambe le mani, e col viso rivolto sulla sua sinistra s'incammina verso la principale adunanza. Così pure non trovansi disegnate dall'altra parte quelle due figure che nell'affresco quantunque un poco da lontano pare che dirigano i passi e l'orecchio verso il centro della *Scuola* per unirsi al gruppo di figure che stanno ascoltando Platone ed Aristotile, e fra le quali il Bembo presentasi per il primo. Nel resto le fisonomie, le movenze, li panneggiamenti, le disposizioni dei gruppi delle figure sono in tutto uguali a quelli della pittura; il perchè si conosce che le variazioni, o meglio le aggiunte da Raffaello introdotte, lo furono

superiori di molto a quelle ch'erano in uso allora; laonde nulla prova meglio quale fosse la distanza che si dovette riconoscere tra quest'opera quando comparve, e tutto ciò che l'aveva preceduta.

Questa disparità fu tale effettivamente, e tale sembrò allora, che Giulio II avea già ordinato di buttare a terra le storie eseguite in queste sale dai pittori da noi nominati di sopra: e Raffaello venne incaricato di supplirle tutte, e a lui fu quindi affidata la totalità dell'impresa *.

Pittura del Parnasso.

*Intagliata da Volpato.*

Ciascuna delle grandi composizioni del Vaticano eseguite da Raffaello, ciò che si può dire di molte altre delle sue opere, potrebbe formare la materia d'una storia particolare, tanto sono numerevoli i punti suscettivi d'occupare la critica dell'arte e del gusto, e quella ancora del curioso osservatore delle particolarità relative alle circostanze dei tempi e dei luoghi! La sola descrizione figura per figura, gruppo per gruppo, campo per campo, nome per nome di ciascun personaggio occuperebbe un gran numero di pagine, ed ingrosserebbe il nostro lavoro senza molto frutto pel lettore; giacchè nulla dà meno l'idea d'un insieme presentato agli occhi quanto la decomposizione delle sue parti, fatta con un racconto, che solo alla mente s'indirige. D'altronde qual cosa più conosciuta delle composizioni eseguite da Raffaello nelle sale del Vaticano? Che importerebbe a coloro che le conoscono una descrizione tanto particolarizzata? e che direbbe a quelli che non ne hanno idea? Per questa ragione noi abbiamo creduto nella storia generale di Raffaello e delle sue opere, dover fermare l'attenzione del lettore meno sopra le particolarità descrittive, mute troppo spesso per l'immaginazione, di quello che siasi sopra le qualità distintive di ciascuna opera, le quali in ognuna di esse possono far conoscere l'andamento progressivo del genio dell'Artista **.

onde meglio armonizzare con esse l'assieme della composizione, adattarla più bene allo spazio che dovea occupare, e riempire que' vani, che, lasciati altrimenti, avrebbono disturbato il legamento generale delle figure; le quali cose tutte devonsi presentare alla mente del pittore nell'atto stesso che trasporta il suo cartone sul muro, e ne esamina l'effetto che produce la disposizione che vi ha data, applicata allo spazio destinatole; siccome avvenne appunto al nostro Raffaello.

* Sappiamo dal Vasari, tom. 3.°, pag. 252, che Raffaello nel far atterrare le pitture ch'erano quivi, fece ritrarre alcune teste di naturale sì belle e sì ben condotte che la sola parola mancava a dar loro la vita, dipinte da Bramante da Milano; fra quali Niccolò Fortebraccio, Carlo VII re di Francia, Antonio Colonna principe di Salerno, Francesco Carmignuola, Giovanni Vilellesco, Bessarione cardinale Francesco Spinola, Battista da Canneto; i quali ritratti tutti furono dati al Giovio da Giulio Romano, e da quello posti nel suo museo in Como: conservandoci per tal modo Raffaello diversi ritratti di uomini illustri, de' quali forse altrimenti non si sarebbono conosciute le vere effigie.

** Noi non s'opporremo per niente alla

Abbiamo riconosciuto nella composizione e nello eseguimento della Scuola d'Atene, che Raffaello ha ritrovato, se così si può esprimere, il filo per tanto tempo perduto del gusto dell'antichità, e ricongiunto ai modelli eterni del vero bello la catena delle invenzioni moderne: e si riconosce ancor meglio forse questo sistema d'imitazione nell'arte colla quale seppe appropriarsi, dipingendo il Parnasso, non solamente lo stile dell'antichità, ma per fino l'acconciamento di qualche statua che si potrebbe citare [1]. Il Parnasso dell'Urbinate è desso una specie d'alleanza tra il genio dei tempi antichi e quello dei tempi moderni: di fatto vedesi sullo stesso Elicona, sotto gli stessi boschetti d'alloro, vagare in compagnia delle Muse ed attorno ad Apollo gli antichi poeti della Grecia o di Roma con quelli dell'Italia moderna *.

Fu uopo certamente d'una grande abilità da parte del Sanzio per riunire di tal modo personaggi di fisonomie e d'epoche tanto diverse; e tanto più restiamo pieni di piacevole maraviglia in veggendoli qui riuniti in guisa che

giustezza di questa osservazione del chiarissimo autore; perchè siamo persuasi anche noi che per via dell'occhio vuol l'animo ammirare li portenti delle arti onde gustarne il vero bello: ma siccome fra le descrizioni minute che noi conosciamo di queste celebratissime opere dell'Urbinate, quella che ne ha fatta G. P. Bellori da noi ricordata poco prima, e lodata dallo stesso Quatremere, non ci sembra che sia muta alla immaginazione, ma anzi parlante all'animo in modo da accenderlo alla più grande ammirazione per le medesime, ed al più vivo desiderio di vederle dappresso; così ne suggeriamo la lettura a quei che bramassero averne particolarmente contezza. Felice colui che, fornito di mezzi di fortuna, non s'accontenta della semplice descrizione di chi le ha mirate, ma guidato dall'amore del bello e del grande, recasi in persona a contemplare da vicino le meraviglie dell'arte!

[1] Credesi di riconoscervi l'acconciamento della statua detta Cleopatra.

* È celebre la dissertazione scritta in francese dal fu dottissimo barone d'Hancarville, che abbiamo letto tradotta in inglese dal fortunato possessore de' suoi manoscritti, il sig. Wolstenholme Parr, e stampata in Losanna nel 1824, in un picciolo libretto che ci venne favorito dalla cortesia dell'illustre cavaliere Giovanni de Lazzara di Padova: se non che, sciogliendo l'autore troppo il freno alla fervidissima sua immaginazione, ha supposto che il dipintore, come generalmente usano tutti li commentatori, miri a più cose che verisimilmente Raffaello non ebbe mai in fantasia.

Il sullodato sig. Parr possiede inoltre dello stesso d'Hancarville le dissertazioni manoscritte sulla *Scuola d'Atene*, sulla *Disputa del SS. Sacramento*, sulla *Liberazione di S. Pietro*, sull'*Eliodoro*, sull'*Attila*, sul *Miracolo di Bolsena*, sull'*Incendio di Borgo*, e sul *Zodiaco* dipinto da Raffaello nella sala Borgia, con altre illustrazioni ed osservazioni; le quali cose tutte, Dio voglia che abbia presto a pubblicare a maggior lustro del suo amico defunto, e dell'Apelle italiano, ed a soddisfacimento dei voti universali!

Nelle *Memorie Romane di Antichità e di Belle Arti* raccolte e pubblicate dal sig. Luigi Cardinali, vol. 2.°, pag. 183, leggesi la traduzione italiana della suddetta dissertazione eseguita maestrevolmente dallo stesso sig. Cardinali, e per la prima volta quivi pubblicata.

Opportunamente il chiar. Missirini ci fu cortese d'un bellissimo sonetto, che nella contemplazione di questa maravigliosa pittura gli dettò da poco tempo l'estro poetico

l' occhio non ne viene avvertito da nessuna disconvenienza sensibile. Ad eccezione d'un qualche leggiero cambiamento [1],* voluto da una certa allusione di compiacenza, questo quadro avrebbe potuto essere l'opera d'un antico pennello: parecchie delle sue Muse avrebbero trovato luogo sul Parnasso de' Greci, e 'l cieco Cantore dell' Iliade non vi sarebbe stato rappresentato nè con maggiore verità, nè con maggiore nobiltà.

Affine di non prolungare questo articolo con particolarità inutili, riproducendo la nomenclatura dei poeti moderni, di cui conosce ciascuno i ritratti, e dei poeti antichi, che crederebbesi fossero conosciuti da Raffaello, ci restringeremo a far osservare l'intelligenza, onde ha saputo trar partito in questo lavoro da una finestra, e per la quale sembrerebbe aversi dovuto dividere in due la composizione: ciò che avrebbe potuto essere un inconveniente

di cui è squisitamente fornito, e che offeriamo volontieri ai nostri lettori.

» Ecco Apollo, e le Muse in regal manto,
Omero e tutto il coro a lui subietto;
Veggio spirare i volti, e ascolto il canto
Che d'alta melodia m'innonda il petto.
» Eppur dell'arte è un dolce inganno, e a tanto
Dell' Arcangel d'Urbin salse il concetto;
Se non che ciò che un giorno a noi fu vanto,
Or ci ritorna di grave onta obbietto.
» Che quel greco, latino, italo senno
Espresso in varie modulate note,
Sulla tromba, sul plettro, e la zampogna,
» Ai vizj nostri che al mal far ci dienno,
E al secol, che dal sonno non si scuote,
Disdegnoso contrasta, e ci rampogna!

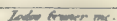
1 Come è l'istrumento, onde dilettasi Apolline.

* La *compiacenza* della quale intende parlare qui l'autore, riferiscesi all'aver dovuto secondare Raffaello il volere di Giulio II, il quale gli avea ordinato, siccome ha fatto osservare anche il P. Braun nelle aggiunte alla sua storia già ricordata, di dipingere quivi Apollo col violino per onorare il primo sonatore di questo istrumento, che particolarmente amava.

« Al tempo di Giulio II, così mi scrive da Roma l'autore del riferito sonetto, era alla sua corte un giovane bellissimo e maestro di violino. Raffaello avea preso con esso stretta consuetudine, sì per la bellezza, ch' egli andava cercando in ogni parte, e di che era maravigliosamente innamorato, sì per la virtù delle corde, e massime del violino, istrumento per cui Raffaello avea singolare predilezione, e che anche dicesi sonasse a diporto. Ora il nostro Dipintore ritrasse questo bel giovane in atto di sonare il violino; e questo quadro, detto il sonatore di violino, adorna al presente la galleria della principesca famiglia Sciarra in Roma. Il lavoro è uno de' più belli in quanto la forza del colorito, e la magnificenza del vestire, e singolarmente per la verità di una pelliccia, ond'è induto il giovinetto ».

Il P. Girolamo Prandi nelle sue *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno*, Mantova 1825, pag. 48 e seg., cerca di scusare Raffaello col dimostrare gli inconvenienti che ne sarebbono tornati al suo Apollo, se gli avesse posto fra le mani la lira in vece del violino; e conchiude, che se gli antichi stessi avessero conosciuto questo istrumento l'avrebbono all' altro preferito. Noi non vogliamo nè affermare nè contrastare questa opinione; ma quello che è certo si è, che quando non dovette più aderire alla volontà di un mecenate, fu fedele il Sanzio all'antica tradizione, e mise in mano ad Apollo una lira di antiche sagome, siccome si vede nel disegno del Parnasso, posto in istampa dal Raimondo.

*Raffaello dip.* *Lodov. Gruner inc.*

IL SONATOR DI VIOLINO

*Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. Milano 1828.*

divenne in qualche maniera una convenienza nel soggetto, nel quale dovendosi il terreno innalzare come per gradi, fa nascere l'idea che tale apertura sia scavata nella montagna. Continuando a parlare delle pitture di queste sale avremo luogo d'osservare di nuovo la medesima destrezza nello approfittare della irregolarità locale *.

Immagine della Giurisprudenza. — *Intagliata da Morghen.*

Il muro della sala della Segnatura, che serve di riscontro all'immagine del Parnasso, è aperto similmente da una finestra, occupante una parte del campo, la cui centina serve di cornice a tutte le composizioni: e Raffaello divise in tre partimenti, suggeriti dall'apertura medesima, i soggetti che voleva applicare alla Giurisprudenza; e in uno dei due vani laterali della finestra dipinse Giustiniano in atto di pubblicare i Digesti, nell'altro Gregorio IX in atto di porgere le Decretali.

La parte superiore offre tre grandi figure di donne allegoriche con quattro piccoli Amori: quella di mezzo, assisa più in alto delle altre due, è la Giurisprudenza personificata: ha la testa con due facce, da donna l'una e l'altra da barbuto vegliardo, simbolo della conoscenza di tutto il passato. Un piccolo fanciullo le presenta uno specchio, figura simbolica della scienza, e dalle sue spalle un altro fanciullo tiene in mano una face risplendente, indicante la luce della prudenza nella cognizione delle cose passate. Da un lato della Giurisprudenza siede la Fortezza riconoscibile al suo carattere della testa, alla sua acconciatura, alla sua armatura, al ramo di quercia che tiene con una mano, al lione onde s'appoggia coll'altra. Dal lato opposto havvi la Temperanza indicata dal freno che tiene nelle mani, simbolo universalmente attribuitole **.

Il Sanzio in tutte queste belle figure fece prova realmente d'un ingrandimento di maniera, forse dovuto all'accrescimento di loro dimensione,

* Anche questa intagliò mirabilmente il nostro Putinati nella stessa dimensione della *Scuola d'Atene*; e siccome lo spazio vôto della finestra, onde Raffaello seppe trarre un sì opportuno partito, non produceva lo stesso buon effetto nel medaglione per la riduzione della composizione, il Putinati aggiunse quivi opportunamente una medaglietta rappresentante il busto del Sanzio da una parte, dall'altra una mano che addita allo spettatore il maraviglioso affresco con leggenda attorno, indicante il giorno della nascita e della morte del divino Artefice.

** Non vogliamo tralasciare di far osservare che l'Autore nella descrizione di queste tre figure ha chiamato *Giurisprudenza* quella di mezzo, mentre dal Bellori nelle citate sue descrizioni, dal Vasari e dagli altri viene descritta per la *Prudenza.* Pare che in questa rappresentazione Raffaello non abbia voluto personificare la *Giurisprudenza* sotto ad una sola figura, ma bensì colla riunione di tutte quelle che vi ha dipinto, esprimerla mirabilmente. E come in vero si sarebbe potuto far meglio? Chi avrà bisogno che una figura singolarmente rappresenti la *Giurisprudenza*, per comprendere che tale scienza ha voluto quivi dipingere Raffaello, col riunimento di tutte le altre?

ciò che riesce pure riconoscibile dal confronto che se ne fa sul luogo medesimo co' suoi primi freschi, e colla maniera un poco fredda, onde sono colorate alcune figure del Parnasso. Il maneggiamento del fresco nella Giurisprudenza è trattato con maggiore ampiezza, ed havvene ancora più nello stile del disegno; il carattere si rapporta ancora meglio a quell'ideale, che Raffaello potè apparare solamente dall'antichità.

Sotto la voltivella della finestra in prospettiva, che trovasi al disotto del Parnasso leggesi, com'è stato praticato nelle altre sale, la data dell'anno in cui fu terminata quella della Segnatura. Questa data del 1511 ci fa conoscere che nello spazio di due o tre anni si videro ultimate le quattro grandi composizioni, delle quali abbiamo parlato.

Se Raffaello dovette a Michelangelo l'ingrandimento del suo stile.

Noi qui riporteremo alcune considerazioni preliminari, le quali serviranno a decidere meglio in avanti, la quistione, tante volte agitata, cui diedero luogo le affermazioni ripetute pure tante volte dal Vasari per rispetto a quanto Raffaello dovette o no a Michelangelo.

Nessuna delle opere fatte dal Sanzio prima della sua venuta in Roma, ci ha fatto conoscere certamente il benchè menomo contatto con quel gusto sublime di disegno, che forma la gloria del maestro della scuola fiorentina. Raffaello e Michelangelo dopo il 1508 dovettero trovarsi assieme in Roma, siccome viene confermato dai fatti: quivi sicuramente lo studio di certi capi d'opera antichi allora scoperti (fra gli altri il torso disegnato replicatamente da Michelangelo) avrebbe potuto riunirli in un gusto comune, ma il bello antico, siccome l'abbiamo già detto, è come la natura, nella quale trova ciascuno quello che gli addita il genio di cercarvi. Michelangelo non studiò dell' antichità che le statue virili, come il dimostra ogni suo lavoro, e non v'attinse che la scienza: l'Urbinate in vece non mirando che al bello, ed atto a raccorne da tutte parti gli elementi, attese a combinarli ed a perfezionarne il riunimento in Roma per un soprappiù di studio dell'arte degli antichi; si fu il bello, onde l'antichità cattivò il suo gusto. L'abitudine [1] di considerarla sotto questo lato, di studiarla sotto questo rispetto finì col dargli superiormente a tutti gli altri pittori quella purezza che non tiene punto alla secchezza, quella grazia priva affatto d'affettazione, quella nobiltà di stile senza pompa, e quella ricchezza d'invenzione inesauribile; qualità tutte che si ricercherebbono inutilmente nelle opere di Michelangelo *.

[1] « Con tutto ch'egli avesse veduto tante anticaglie in Roma, e ch' egli studiasse continuamente. » Vasari, *Vita di Raffaello*, pag. 181.

* « Chi potria figurarsi, dice d'Agincourt, il contento che dovette provare il bel genio di Raffaello alla vista dell'Apollo e del Laocoonte, maraviglie dell'arte, l'uno

L'opinione della posterità ha reso questi due artisti talmente rivali di gloria dopo la loro morte, che si dura fatica a supporre non vi sia stata tra di loro viventi una rivalità d'amor proprio: il progresso di questa storia ce ne farà conoscere la realtà, ma sotto un aspetto che meno si pensa. Siccome Michelangelo contava maggiori anni di Raffaello, era molto naturale di credere che questi aspirasse ad emulare il suo predecessore, e cercasse togliergli, imitandolo, i mezzi onde vincerlo.

Alcuni intrighi di Bramante e d'altri artefici, gelosi effettivamente del credito di Michelangelo, hanno dato pure consistenza a questi sospetti. Bramante architettore e soprantendente ai lavori del Vaticano, vedeva con rincrescimento le spese che Giulio II avea determinato d'incontrare per l'immensa opera del suo mausoleo, eseguito da Michelangelo: temeva che questa impresa colossale di scultura nocesse a quella delle decorazioni del Vaticano, per le quali aveva chiamato Raffaello; di concerto con Giuliano di San Gallo [1] s'adoperava direttamente a stornare il Papa dalla continuazione della sua tomba: e riuscì finalmente a persuadergli di far dipingere le volte della cappella costrutta dal papa Sisto, suo zio, e d'incaricare Michelangelo dello eseguimento. Si pretese, cosa in vero che non si può nè provare nè smentire, che tale progetto fosse inspirato da un poco di malignità al solo fine di far inciampare Michelangelo, poco versato nel maneggio del fresco, e di farne risultare altrettanto la capacità di Raffaello. Quello che è più certo si è che Michelangelo, il quale non temeva rivale in scultura, dubitando di compromettersi nell'arte della pittura, si rifiutò per lungo tempo d'accettare quel lavoro, e procurò di farlo affidare al Sanzio [2]; ma Giulio II persistette ne' suoi desiderj, e Michelangelo dovette ubbidire.

Tutto questo non potè aver luogo che prima del 1509: la prova del fresco, che Michelangelo dovette fare, il saggio dei collaboratori che fece venire da Firenze, e che rimandò tostamente, consumarono del tempo. Se si accorda, ciò ch'è bene la minor cosa, aver impiegato per la prima metà delle pitture delle volte della cappella Sistina lo spazio di venti mesi [3], spazio

modello delle forme divine, l'altro della più forte espressione umana? L'Antinoo, detto il Latino, il Meleagro, la Cleopatra, e il torso, celebre frammento di un Ercole, furono pure discoperti in quel tempo; e su questi Raffaello si perfezionò e meritossi che di lui si dicesse: *ch'era nato antico.* » Quindi stabilendo il confronto di alcuni disegni del Sanzio coll'antico, dimostra ad evidenza il suo assunto. Vedi *Tableau historique de l'état civil, politique et littéraire de la Grèce et de l'Italie etc.*, *troisième partie*, *Peinture*, pag. 172.

Quanto bell'argomento sarebbe e per un poeta e per un pittore = *Raffaello che studia in Roma ai piedi dell'Apollo di Belvedere!*

1 Vasari, *Vita di Michelangelo.*

2 Vasari, *ibidem* – e Bottari, *Raccolta di lettere pittoriche*, ediz. citata, tom. 2.°, pag. 423.

3 Vasari, *ibidem.*

che si sa essere stato messo per la seconda, riconoscesi facilmente che lo scoprimento ordinato, a quel che pare, improvvisamente da Giulio II, del lavoro di Michelangelo non potè avvenire prima del 1511 [1], epoca nella quale l'Urbinate aveva terminata la sua prima sala del Vaticano.

Che si ammetta, se vuolsi, il fatto pochissimo provato d'una nuova fuga di Michelangelo, contrariato dalla precipitazione del Papa in far levare i palchi; che si conceda, se vuolsi, che partito Michelangelo, Bramante si fosse trovato in possesso delle chiavi della cappella, e vi avesse introdotto Raffaello, fatto che non ha più alcuna importanza, dacchè quasi subito dopo la cappella fu resa pubblica; e Roma tutta intiera, al dire del Vasari, v'accorse, ond'ebbe pure l'Urbinate tutta la comodità di vederla.

Tale cosa ben avverata, resta ancora per costante, che Raffaello e Michelangelo lavorarono contemporaneamente, l' uno nella sala della Segnatura nel Vaticano, l'altro nella cappella Sistina, dove non si lasciò visitare da nessuno: quindi le quattro pitture da noi descritte furono eseguite senza alcuna influenza delle opere della cappella Sistina, la veduta della quale vuolsi che abbia prodotto un ingrandimento sensibile nella maniera di Raffaello.

Ma chi non si è accorto che queste quattro pitture, considerate non solamente nel loro ordine di successione, ma finanche nelle parti d'una sola, siccome quelle dell'alto della Disputa del SS. Sacramento, paragonate a quelle della scena inferiore, offrono una progressione continuata? Bellori l'ha osservato giudiziosamente per rispetto a questo primo quadro di Raffaello in Roma [2]: « Essendo maraviglia, dice egli, come della gloria di sopra, qui sotto, si fosse Raffaello tanto ingrandito ed avanzato in sì breve spazio. »

Se questo effetto d'un ingrandimento di maniera, d'uno sviluppamento graduato di forme e di disegno, s'è fatto conoscere in Raffaello prima che venisse in Roma, se si è manifestato nelle quattro prime sue opere del Vaticano; il torto del Vasari, risultato da una prima prevenzione, sarebbe stato quello di rapportare, siccome dovuto precisamente alle opere di Michelangelo, ciò che era il fatto d' una proprietà del Sanzio, o per lo

[1] Deducesi tutto questo da due punti fissi, la data del Natale del 1512, nella quale fu terminata la seconda metà della cappella Sistina dopo venti mesi: Giulio II morto li 13 febbraio 1513 vi cantò la Messa nella festa del Natale precedente. Il secondo punto è che Michelangelo, ritornato nella grazia del Papa dopo il Breve di richiamo degli 8 luglio 1506, non ritornò in Roma che nel 1508 dopo d'avere fatta e fusa in Bologna la statua di bronzo di Giulio II. Dal che risulta non poter essere stata discoperta la prima metà della cappella, nè prima del 1511 nè più tardi del 1512.

[2] Bellori, *Descrizioni delle Pitture* ecc. altra volta citate, pag. 20.

meno d'attribuirlo unicamente alla discoperta della cappella Sistina. Ma coloro che hanno confutato il Vasari hanno pure avuto il torto o di dare alle sue parole una estensione, cui non valgono, o di supporre in lui l'intenzione d'innalzare Michelangelo, detraendo alla fama di Raffaello. L'influenza delle opere d'un maestro sulla maniera di vedere e di fare d'un altro, non è una di quelle cose che si possano o fissare o dimostrare, e soprattutto far confessare a chi vorrebbe negarla: è per via del solo sentimento che la si prova.

Per tal modo noi saremo d'accordo col Vasari se trattasi unicamente di concedere che la vista delle pitture della cappella Sistina abbia dovuto produrre una forte impressione sopra Raffaello. Chi havvi infatti, ancora al giorno d'oggi che, passando dal Parnasso e dalla Disputa del SS. Sacramento alle Sibille ed ai Profeti giganteschi di Michelangelo, non resti sorpreso dell'arditezza più che ideale, dell'eccesso medesimo di grandezza e di proporzione di tali personaggi dipinti da un genio tanto originale, che nulla parte v'ebbero li suoi modelli, e nulla parte vi potè trovare l'imitazione?

Certamente la controversia messa in campo intorno a quanto Raffaello ha dovuto, o no a Michelangelo, e questa interminabile disputa, cui diedero luogo le parole del Vasari [1], s'appoggiano ad una mala intelligenza tra li settatori delle due scuole romana e fiorentina. È un bel pretendere sull'appoggio di un fatto equivoco, ed anche supponendolo vero, lo stabilire una superiorità magistrale di Michelangelo sopra Raffaello, e quasi un'obbligazione dell'ultimo verso il primo. Qualora si volesse rinnovare la quistione vi sarebbe al contrario, onde far risaltare dalle stesse obbligazioni che l'Urbinate avesse avute a Michelangelo, la superiorità dell'Apelle d'Urbino, perchè mentre il suo rivale non potè aggiungere mai una qualità a quella di disegnatore, da lui posseduta tanto eminentemente, egli ebbe il merito di riunire il più gran numero di quelle che costituiscono il perfetto pittore.

E perchè non riconoscere che, mentre Michelangelo, particolarizzatosi di troppo, non ha giammai approfittato nelle opere di Raffaello di alcun merito che gli mancava, l'Urbinate in vece aveva avuto la proprietà di trarre il suo profitto dagli esempli di Michelangelo? La natura è bene il vero esemplare cui l'artista deve rapportare e confrontare l'opera sua; ma tuttavia l'opera d'altri gli offre pure un utile confronto: le maniere di vedere degli altri sono per lui come altri occhi, pei quali conosce più chiaramente li suoi proprii difetti: quindi sarebbe anzi una lode maggiore per Raffaello, il quale

[1] « Per le cose vedute di Michelangelo migliorò ed ingrandì fuor di modo la maniera, e diedele più maestà ».

in vece di rubacchiare dalle opere di Michelangelo, non avrebbe tolto che all'artefice il segreto d'una più grande maniera; e sembra che 'l Vasari non abbia voluto dire altra cosa. Ora una tale maniera di togliere ad un altro non le sue idee, non le sue composizioni, o qualche parti delle sue opere, ma quello che devesi dire sua virtù, rassembra al toglimento che fassi al fuoco, onde ricevesi il calore, senza nulla togliere agli elementi che lo producono *.

Pittura del profeta Isaia.

*Intagliata da Chupron in fronte alla sua collezione delle logge, e da Cesare Fantello.*

Volendo prestar fede ai racconti ed alle tradizioni sulla data delle opere del Sanzio intraprese in quest'epoca, v'avrebbe luogo benissimo la giustificazione del Vasari, se non disse, o non s'intese dire che quanto esponemmo superiormente, e si potrebbe pure combatterlo, quando fosse stata sua intenzione di dare più valore a quella specie di rubamento, ch' abbiamo ridotto al suo vero termine.

Citansi difatti, qual prova d'un miglioramento, e d'un ingrandimento sensibile nella maniera di Raffaello, le pitture da lui fatte successivamente del profeta Isaia nella chiesa di S. Agostino, e delle Sibille e dei Profeti nella chiesa di Santa Maria della Pace.

Il Vasari [1] ne fa conoscere che la figura del profeta Isaia, veggentesi dipinta a fresco sopra un pilastro della chiesa, sia succeduta ad un'altra che Raffaello cancellò dopo avere veduta la cappella Sistina. Comunque siasi d'una tale particolarità, siamo obbligati di convenire ch'avvi realmente in questa figura, ed in questa sola fra un sì gran numero d'altre, alcuna cosa che richiama li Profeti del Buonarroti. Questo è pure il sentimento di Luigi

* È degna di particolare osservazione a questo proposito, la dissertazione scritta con molta giustezza e sana critica dal prelodato Bellori = *Se Raffaello ingrandì e migliorò la maniera per aver veduto le opere di Michelangelo* = stampata nel buonissimo libretto, già per noi ricordato, delle *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello ecc.* Gli schiarimenti quivi portati pare che dimostrino all'evidenza il torto del Vasari nel voler affermare il primato del Buonarroti sopra l'Urbinate, e le contraddizioni in cui è caduto lo stesso, sì per rispetto alle pitture del Vaticano, come a quelle dei *Profeti* e delle *Sibille* di cui parlasi in appresso.

Ma se il biografo fiorentino, condotto da spirito di parte, come appare, ha giudicato parzialmente nel confronto di questi due sublimi ingegni; non sarebbono forse caduti in qualche giudizio mal ponderato a danno del Buonarroti, e il Bellori e'l Quatremere volendo rivendicare giustamente al Sanzio il merito tutto intero dell'eccellenza sua, che pareva venisse scemato ad esaltamento di Michelangelo? Questo dubbio che ci sembra avere qualche fondamento per rispetto a queste espressioni dello storico oltremontano, ed in quelle che leggerannosi in avanti, verrà sciolto per una lunga e molto savia osservazione favoritaci dal dottissimo Missirini, la quale riporteremo verso la fine di questa Storia.

1 Vasari, *ibidem*.

Crespi, figlio del celebre pittore, *lo Spagnoletto* [1]. « Ed io quando vidi, dic'egli, il profeta Isaia in S. Agostino, restai sorpreso, e l'avrei giudicato di Michelangelo anzichè di Raffaello, tanto mi parve egli grandioso, risentito ne'contorni e risoluto ».

Noi oseremo dire di più, ch'essa vi somiglia ancora per una specie d'attitudine insignificante, per una mancanza d'espressione nella fisonomia, e per la nullità di interessamento, che non si osserva quasi mai in Raffaello, allorquando egli è da lui stesso, come lo vedremo or ora in simiglianti soggetti nella chiesa della Pace. Chi sa se non fosse sua intenzione di far vedere così per ischerzo, o per contraffazione, cosa tanto facile a tutti gli artisti, ch'egli avrebbe potuto, come si dice, *farla da Michelangelo?* Per quanto poco valore sembrasse avere questa opinione noi la preferiamo a quella di Comolli [2], il quale suppone cosa possibile, che ciò ch'avvi di Michelangelo in questa figura sia dovuto a Daniello da Volterra, incaricato di restaurarla dopo il malaugurato accidente onde fu guasta [3],[*].

Ad onta dei cangiamenti ch'abbia potuto subire, conserva essa molte bellezze e molti meriti proprii di Raffaello, per poter affermare che vi s' ammira una larghezza di stile considerevole, ed anche di quella vera grandezza che non ha l' arte di sembrare più di quello è realmente. L'Urbinate vi mostrò, secondo Mengs, la grandiosità dei Profeti della cappella Sistina con questa differenza, che *presso lui l'artifizio è nascosto, mentre che presso Michelangelo si fa conoscere troppo apertamente.* Se Raffaello adunque s'era proposto in quest' opera di somigliare in qualche guisa alla maniera del suo rivale, avrebbe fatto ciò co' suoi proprii mezzi: ma in qualunque lotta l'onore dello sforzo fatto dall'atleta per vincere non gli appartiene, quantunque sia dovuto alla forza che gli oppone il suo antagonista [**].

[1] Veggasi la lettera indiritta a monsignor Gio. Bottari, nella citata *Raccolta di lettere ecc.*, vol. 2.°, pag. 430.

[2] *Vita inedita*, nota 44, pag. 35.

[3] Al tempo di Paolo IV, il sacrista della chiesa, volendo pulire questa pittura, ebbe la mala avvertenza di lavarla, e la guastò. Vedi, *ibidem* riportate da Comolli le autorità di questo fatto.

[*] Nell' imperiale e reale galleria di Belvedere in Vienna conservasi una bellissima copia del profeta Isaia di Raffaello, creduta generalmente opera di Annibale Carracci, sopra tela alta 7 piedi e larga 7 e 4: la quale si rende tanto più apprezzabile in quanto che l' originale va ad essere sempre più rovinato dall' ingiuria del tempo. Vedi *Galerie imper-royale au Belvédère à Vienne, etc.* vol. 1.°, dove trovasi il bell' intaglio e la descrizione.

[**] Alcuni scrissero che questo Profeta fosse come un saggio che Raffaello eseguì per mostrarsi capace di ornare quel tempio assai propriamente coll' opera sua; ma non ottenesse il restante del lavoro, perchè fu giudicato troppo caro il prezzo di cinquanta scudi, quanti ne dimandò per quel fresco maraviglioso. Il Richardson, vol. 3.°, pag. 154, parlando della stessa pittura, racconta che fosse dipinta per un tale che avea fatto

Pitture dei Profeti e delle Sibille nella chiesa della Pace.

Intagliate da Volpato.

Se siamo portati a credere in qualche modo che l'imitazione dello stile e della maniera di Michelangelo, onde fa uopo convenire nella pittura del profeta Isaia, fosse da parte del Sanzio una vera eccezione, ciò debbe avvenire per rispetto all'opera ben più importante, dei Profeti e delle Sibille eseguiti in una cappella della chiesa della Pace. Il Vasari ne fa menzione subito dopo; ed abbenchè sienvi intorno alla data precisa di queste pitture alcune lezioni diverse [1], non può essere strano l'accordare ch' esse venissero eseguite dopo il 1511; e la data del 1519 che leggesi dietro la cappella, non deve avere nulla di comune coll'epoca del loro eseguimento.

Ci sembra che la scelta stessa dei soggetti, sia che debbasi unicamente al Sanzio, sia che gli venisse suggerita dal suo protettore ed amico Agostino Chigi, cui perteneva la cappella, abbia ad essere un'altra prova e di quella sorta di concorrenza, cui abbiamo accennato, e del tempo nel quale, secondo il Vasari, ebbe luogo. Nel vedere l'Urbinate esercitarsi in questo lavoro precisamente sullo stesso genere di figure e di personaggi, formanti il principale ornamento della cappella Sistina, non sarà egli fondato il supporre suo intendimento lo misurarsi assolutamente col Buonarroti sul medesimo campo, e lo stabilire d'un modo più evidente, in che differiva il suo ingegno da quello del suo rivale?

Noi accorderemo dunque senza difficoltade alcuna che li Profeti e le Sibille della chiesa della Pace, uno dei lavori più finiti del Sanzio, fanno testimonianza di un accrescimento considerevolissimo per indicare il più alto

voto di offerire alla chiesa di S. Agostino un quadro operato per uno de' più celebri maestri; ma che parendogli troppo il compenso dimandato da Raffaello, venne chiamato Michelangelo a giudicare se quella pittura valesse il prezzo dimandato, e questi ebbe a dire, che lo valeva il solo ginocchio. Questo racconto ha molta rassomiglianza con quello che leggesi nel Bocchi in proposito dei Profeti e delle Sibille in Santa Maria della Pace.

Quantunque tutti, quanti scrissero su questo portentoso affresco dal Vasari in poi, concordemente convengano essere opera indubitata dell'Urbinate; pure ne' libri dell'archivio degli Agostiniani di Roma stà scritto che quel Profeta fu dipinto da Michelangelo. Da questo svarione, mi scriveva da Roma il valentiss. autore della Vita di Canova, si conosce che la redazione degli atti del monistero era piuttosto affidata al guattero che al segretario. Comechè molte parti del vestito dell'Isaia siano state ritoccate già anticamente dal Braghettone, cioè dal pittore che pose le mutande agli ignudi del Giudizio nella Sistina, vi rimane tanto, e specialmente nell'aria della testa, e nel modo con che è dipinto da non poter credere questa opera d'altri che di Raffaello.

[1] Agostino Chigi, che ordinò queste pitture a Raffaello non ha potuto, che assai lungo tempo dopo porre l'iscrizione, la quale leggesi all'entrata della sacristia, e riporta al 1519 la dedica fatta alla Madonna della cappella dove sono dipinti i Profeti e le Sibille. *Vedi, ibidem.* Comolli, pag. 35, nota 45 = Pare per altro che con maggiore ragione si ritengano fatte in un'epoca anteriore alle gare con Michelangelo, ed anche allo stile più grandioso dell'Isaia come riflette bene il Richardson.

grado della sua seconda maniera; ma crediamo riconoscervi ancora la probabilità d'essere stati fatti al fine di mostrare piuttosto la dissimiglianza del suo gusto da quello del Buonarroti, anzichè la volontà d'avvicinarvisi.

In poche figure leggesi a maggior grado il carattere della divina inspirazione, di quel sentimento nobile, profondo, misterioso, impresso negli scritti dei Profeti. Coloro che hanno voluto fare un'analisi più sensiva delle gradazioni de' colori che variano l'espressione di questi personaggi, hanno creduto trovare nei tratti del pennello in ciascuno di essi, le differenze fin anche del loro genio e della loro maniera di profetizzare; poichè la prerogativa delle opere di Raffaello si è quella di parlare alla mente ancora più che alla vista; onde a lui si è presentemente applicato ciò che Plinio ha detto di Timante: *in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper, quam pingitur* [1],[*].

Raffaello non ha mai abbigliato nessuna figura con maggiore ampiezza e dignità di che ha fatto con quelle de' suoi Profeti. Se a tale proposito si confrontano con esse gli acconciamenti sovente bizzarri e volgari, gli atteggiamenti affettati, l'aria della testa quasi sempre inesprimente dei Profeti di Michelangelo, nulla vi si troverà che possa dare l'idea, che Raffaello abbia tolto da essi qualche cosa: e 'l confronto che si facesse delle figure femminili dell'uno con quelle dell'altro, allontanerebbe ancora più ogni sospetto in quistione. Michelangelo non ha mai spinto tant'oltre, come nelle sue Sibille della cappella Sistina, una certa stravaganza di costumi, di forme e di fisonomia che non è nè femminile, nè virile, e 'l cui tipo non ha alcun analogo: l'Urbinate a vece in nessuna delle sue opere non ha guari presentato concepimenti più nobili, più leggiadri, ed insieme più religiosi di quelli delle sue Sibille: la grazia, la varietà, la bellezza degli acconciamenti si veggono gareggiare coll'elevatezza dei pensieri.

Quindi allorquando vogliasi stabilire per rispetto a queste opere una relazione tra quella dell'uno e dell'altro pittore, fatta astrazione del titolo dei soggetti, tale relazione sarà non quella della rassomiglianza, ma quella

[1] Plinio, lib. xxxv, cap. 36, edizione d'Hardouin. Si può terminare a questo proposito la citazione: *Et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*

[*] Il dottissimo ab. M. Missirini pure, nella bellissima descrizione che fece dell'Isaia, parlando in sulla fine della divinità delle opere del Sanzio conchiude coll'applicargli questa sentenza di Plinio. Lo stesso illustrò e descrisse inoltre le Sibille nella chiesa di S. Maria della Pace, la Madonna di Foligno, e la famosa tavola della Trasfigurazione; le quali illustrazioni e descrizioni sono, a parer nostro, le migliori di quante mai si possano leggere, sotto qualunque rispetto vengano esaminate. Esse trovansi aggiunte alle *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello ecc.* pubblicate dal De Romanis, altrove ricordate.

bensì della dissimiglianza. Beñ lungi dal dire che Raffaello abbia imitato in alcun punto le Sibille e li Profeti di Michelangelo, si affermerebbe, ch' egli siasi proposto di far conoscere precisamente quello che loro manca [1], vale a dire, la nobiltà delle forme, la dignità del carattere, la bellezza delle fisonomie, la proprietà del soggetto *.

Confronto tra Michelangelo e Raffaello.

Il parallelo cui ha dato luogo il soggetto delle Sibille di Santa Maria della Pace, ci sforza a dover ripetere ciò che forse si dovrà dire ancora, ed è che realmente il genio di questi due grandi uomini non ebbe nulla di comune fra di loro; diverso ne fu il germe, e non poteva conseguentemente produrre gli stessi frutti.

Onde convincersene basta riportarsi all'epoca in cui nacque ciascuno di essi, e pensare allo stato di debolezza in che doveva trovarsi il disegno per mancanza di esercitamenti propizj all'imitazione del corpo umano. Colle profonde ricerche, e collo studio assiduo dell'anatomia Michelangelo aperse a sè medesimo, ed indicò ai successori fra le vie diverse dell'imitazione, quella che conduce alla scienza fondamentale delle forme del corpo. Il Sanzio in vece formò il suo disegno dalla combinazione delle migliori opere del suo tempo, ma specialmente il migliorò collo studio dell'antichità; lo che s'è detto già da noi più sopra; e il Vasari ci fa conoscere ch'egli v' attendeva incessantemente [2].

1 Lanzi, *Storia Pittorica*, pag. 64, edizione citata.

* Il Bocchi nella sua opera intitolata: *Le Bellezze della città di Firenze ecc., ampliate ed accresciute da Giovanni Cinelli*, Firenze, 1677, pag. 277, racconta come Raffaello dopo d'avere ricevuto 500 scudi a buon conto di esse pitture, dimandasse al cassiere di Agostino Chigi, Giulio Borghesi, il resto del denaro che gli pareva aver meritato; e come chiamato il Buonarroti a giudicare di esse, rispondesse pieno di maraviglia, valere ogni testa 100 scudi: a provare quindi la superiorità di Raffaello sopra Michelangelo, soggiugne quivi l'avv. d. Carlo Fea nelle cose della romana archeologia versatissimo, e degli oggetti dell'arte studiosissimo, concorre la stessa ammirazione, e lode sincera e naturale di Michelangelo stesso; il quale certamente non avrebbe fatto elogii tali semplicemente, e tanta meditazione sul dipinto, se vi si fosse veduto imitato, o riconosciuto in sostanza per quel modo vero maestro. Anzi noteremo qui ancora a maggior conferma, essersi per quel dipinto delle Sibille inspirato il Sanzio da Andrea Luigi d'Assisi, detto l'*Ingegno*, in un bellissimo affresco dal medesimo operato in una volta a crociera della Basilica Papale del Patriarca S. Francesco di quella città; avvegnachè il posare e la movenza di una delle Sibille di Raffaello, che è la più grave di anni, diresti essere stata veduta in quella di Andrea. Vedi *Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle antichità di Roma ecc.* quivi 1816, pag. 34 e seguenti; dove nella prima Appendice, pag. 43, trovasi pure minutamente descritto il modo pel quale il sig. Palmaroli fece risorgere a nuova vita maravigliosamente questi affreschi.

2 Vasari, *ibidem*, pag. 181.

Questi due generi di studj furono essi per loro il risultamento o la causa della disposizione del loro animo, e della tendenza del loro gusto? Qualunque ne sia la risposta, egli è certo costantemente, che l'uno o l'altro studio avrà un' influenza necessaria e sopra le opere, e sull' impressione ch' essi potranno fare. Michelangelo si era abituato per tempo a non vedere nello studio dell' uomo che l' uomo fisico, od un composto di ossa, di muscoli, di tendini: la sorprendente abilità da lui acquistata per far brillare nel suo disegno le molle, per così dire, di un tale riunimento gli fece preferire que' soggetti, onde potesse far mostra del suo sapere. Ma la scienza anatomica quando domina su tutte le altre nell' artefice, produce l' inconveniente di sopprimere coll' energica espressione della forma corporale, l' espressione morale dell' animo e del sentimento: il perchè sembra pure che Michelangelo siasi occupato più di far muovere le sue figure, nel che non teme confronto, anzi che di farle pensare. Generalmente non osservasi alcuna sensibilità nelle sue teste, nessuna grazia nelle sue composizioni, nessuna cura sia nello esprimere la bellezza, sia nel rappresentare le differenze dell' età, del sesso, delle condizioni, dei costumi: egli non conobbe che una qualità, quella della forza, che una maniera d'espressione, quella della serietà.

L'ingegno di Raffaello formossi, siccome si è detto, d' un numero maggiore di elementi, e 'l gusto dell' antichità fu quello definitivamente, che li depurò, e li coordinò. Disposto già e trasportato per tempo ad abbracciare, per così dire, universalmente tutte le qualità che compongono il pittore, attese costantemente, e s' innalzò progressivamente dalla prima fino all' ultima delle sue opere, a quel certo punto di vista morale che antepone le impressioni del sentimento a quelle della scienza. Questo per altro non fu il suo fine, e molto meno il suo fine unico, ma solamente il mezzo, onde dare la forma migliore a suoi pensieri, ed onde esprimere il carattere di ciascun soggetto a seconda delle singole loro convenienze: per lo che, mentre il suo rivale non ha che una maniera nella forma e nel disegno, egli invece cangia a suo piacere, o per meglio dire, cangia modo a seconda del soggetto che tratta. Finalmente fa uopo confessare a suo vantaggio, che egli s'è esercitato in ogni genere dal più semplice al più sublime: ha dato composizioni religiose, istoriche, mitologiche, allegoriche; egli ha fatto rivivere appo i moderni tutte le invenzioni del mondo poetico de' Greci.

Se Michelangelo è il più grande dei disegnatori, Raffaello è il primo de' pittori: e quindi il pittore comprende assai più cose del disegnatore. Se Michelangelo ebbe il vantaggio di non poter essere messo al confronto con nessuno nel suo stile originale per disegno, l' Urbinate ebbe il merito

d'affrontare in ogni genere tutti li punti di paragone, e particolarmente quelli dell' antichità *.

Pittura della Galatea alla Farnesina.
—
*Intagliata da Richomme.*

Ammiriamo infatti con quale facilità egli seppe passare da un ordine d' idee ad un altro nelle sue numerose invenzioni.

Nel tempo medesimo che compone li suoi Profeti e le sue Sibille per la cappella d'Agostino Chigi nella chiesa della Pace [1], dipinge con dolcissima maniera, nel palazzo di questo celebre amatore, la composizione della sua Galatea: composizione piena di grazia, e che direbbesi inspirata dal genio della pittura antica. Essa ci fa conoscere, meglio di quello che noi l'abbiamo potuto fare, quale fosse la diversità dei due ingegni che abbiamo paragonati, e quale fosse la proprietà di quello del Sanzio nel mirare verso quella maniera nobile, pura e leggiadra che costituisce lo stile del bello ideale degli antichi. Quello ch' egli stesso scriveva a Baldassare Castiglione, rispetto a questa pittura, ci toglie dal fare qualunque osservazione congetturale sopra la stessa.

« Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose, che V. S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore, che mi porta: e le dico, che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e dei buoni giudicj, e delle belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza d'arte, io non so: ben mi affatico di averla [2],** ».

* Questa opinione fu quella pure di Giulio Mancini, medico di papa Urbano VIII, il quale in una sua opera inedita = *Viaggio per Roma, per vedere le pitture che in essa si trovano*, esistente fra li manoscritti Chigi, G. III, bb., dimostra come Raffaello non avesse bisogno di apparare la grande maniera di pitturare da Michelangelo, e con buone prove fa vedere la superiorità del primo in pittura sopra il secondo: ma forse questi pure nel sostenere la verità per rispetto al Sanzio, non vide addentro nella finissima arte del Buonarroti per giudicarne colla stessa saviezza. Veggasi a questo proposito anche la bella ed ingegnosa lettera di messer Lodovico Dolce a messer Gasparo Bellini, fra le pittoriche, vol. 5.°, p. 166, nella quale con molto savj ragionamenti si sviluppa lo stesso confronto, ma esteso più generalmente a tutte le opere dell'Urbinate. Ma più d' ogn' altro, ci pare, abbia toccato nel segno il valentissimo D'Agincourt nella sua vastissima e rinomatissima storia delle belle arti, dove parlando del rinnovellamento della pittura verso la fine del sec. XV, che attribuisce esclusivamente a Raffaello, stabilisce un confronto tra li due portenti di quell'età, e prendendo mossa col suo ragionamento dall' analisi dell' indole di ciascuno, parla e dell' uno e dell' altro colla dovuta stima e saviezza.

1 Secondo il Vasari, e secondo l'ordine nel quale fa menzione delle opere di Raffaello, ordine che noi pure procuriamo di seguire, perchè indica quello in cui furono eseguite, la Galatea sarebbe stata fatta dopo il profeta Isaia, e contemporaneamente alle pitture della chiesa della Pace. *Vedi*, Vasari, *ibidem*, pag. 182.

2 *Vedi* il testo intiero della lettera ri-

Da queste poche parole, vedesi che Raffaello si prefiggeva realmente per fine la ricerca di quel bello, che l'arte non può mettere assieme se non coll'aiuto di numerosi confronti, non solo facendo scelta di quanto la natura presenta all'arte, ma ancora collo sforzo che fa l'immaginazione dell'artefice, onde formarsi un tipo di perfezione, atto a dirigere il suo gusto nello eseguimento della sua opera *.

Piccolo quadro della visione d' Ezechiello.

*Intagliato da de P[illegible]y e meglio da Longhi.*

Noi rapportiamo a quest' epoca il quadro della Visione di Ezechiello [1], e ne avremmo dovuto pur fare menzione più presto, malgrado l'opinione del Vasari, il quale si è ingannato sulla data [2],**, ed anche sul vero soggetto

portato alla fine di questa Storia nell' Appendice n.° 6.

** Uscì in Palermo nel 1816, per il marchese Haus un libretto in 4.° col titolo di = *Alcune riflessioni di un Oltremontano su la creduta Galatea di Raffaello d'Urbino* = colle quali pretese l'autore di provare che non è questa la Galatea di cui parla il Sanzio nella sua lettera al Castiglione: ma a chi capitasse mai di leggere cotale opuscolo, se non si trovasse in Roma dinnanzi alla pittura medesima per vedere quivi quanto siano erronee le osservazioni del sig. Marchese, legga le prove in contrario evidenti e giuste, colle quali vi ha risposto il prelodato sig. avv. Fea, a pag. 45 del suo *Prodromo.*

* Ci è occorso di vedere non ha guari in un libro magnificamente stampato ed inciso in gran foglio = *Recueil d'Estampes gravées d'après des peintures antiques italiennes etc. par Auguste Boucher Desnoyers etc. Paris chez Firmin Didot* 1821, otto ritratti di donne di grandezza naturale, detti quivi li modelli di Raffaello; disegnati sugli originali che questi istesso dipinse a fresco nelle due sale dei bagni del Casino sul Gianicolo di Roma, prima de' duchi Lante, ora Borghese.

Una siffatta asserzione, considerata anche solamente con quanto Raffaello stesso scriveva al Castiglione nella succitata lettera, esservi, cioè, *carestia di belle donne*, appare evidentemente e troppo ardita, ed anzi opposta a ciò che diceva il Sanzio: in fatti avrebbe egli così scritto, se avesse avuto a sua disposizione otto belle donne? Aggiungi, che veniamo assicurati dall'egregio pittore, il sig. Filippo Agricola, che tali ritratti furono dipinti da alcuni scolari di Raffaello, ma non da Giulio, e posteriormente alla fabbrica ch' ebbe luogo dopo la compera fattane dai duchi Lante li 4 settembre 1551, essendovi nel mezzo della volta l' arma di un cardinal Lante. « Io credo, soggiunge lo stesso sig. Agricola, che quei pittori volessero dipingere delle donne rinomate in quel tempo, come la Fornarina, ma sicuramente, meno questa, le altre non abbiano punto che fare col nostro Urbinate ».

1 Questo quadro, originale o copia, faceva parte della collezione del Duca d'Orleans, e presentemente trovasi in Londra presso sir Tommaso Baring. *Vedi* la seconda nota seguente.

2 Vasari, *ibidem*, pag. 194, ricorda l' esecuzione di questo quadro dopo quello di S. Cecilia, di cui bassi la data certa nell'anno 1513. Il Malvasia, nella sua *Felsina Pittrice*, parte 2.ª, pag. 44, cita una scrittura autentica, trovata nei conti di spesa del conte Francesco Ercolani da Bologna, pel quale venne eseguito il quadro, dalla quale risulta che lo pagò otto ducati d'oro; e la data del pagamento di otto ducati è del 1510. Ciò non prova tuttavia che la spedizione del quadro sia stata fatta nello stesso anno, potendo benissimo essergli stata anticipata la somma.

** Il Duppa nell'elenco delle pitture eseguite ad olio da Raffaello, aggiunto alla

della composizione, credendo di vedere in esso un Cristo, alla maniera di Giove, nel cielo, contornato dai quattro Evangelisti.

Senza voler entrare qui nella spiegazione della profetica visione raccontata da Ezechiello, ci basta sapere che il Sanzio trasse il suo soggetto dal primo capitolo di quel Profeta, nel quale trovasi descritta la miracolosa visione delle quattro figure alate sotto la forma d'un uomo, d'un leone, d'un bue, e d'un'aquila. Il Profeta è rappresentato nel quadro come sollevato da terra da due angeli al disopra delle nubi: dove fassi a'suoi occhi la rivelazione di quello ch' egli racconterà. Non è da maravigliarsi, che nel parlare di questo soggetto siasi presentata alla mente del Vasari l'idea d'un Giove. La posa, l'attitudine grandiosa del Profeta, la nobiltà della testa, l'espressione contemplativa della fisonomia, tutto manifesta la maraviglia dei pensieri, nei quali lo spettacolo che gli sta innanzi tiene la sua mente assorta: e gli stessi animali simbolici partecipano alla profetica inspirazione *.

fine della sua *Vita di Raffaello*, ha accennato separatamente il *piccolo quadro del Cristo cogli Evangelisti*, onde parla il Malvasia, da quello della *Visione d'Ezechiello*, di cui parla il Vasari; ma non ne abbiamo potuto vedere la ragione: poichè il Malvasia dice chiaramente esser quello di cui parla il Vasari, ed anzi di questo riporta le parole stesse per descriverlo. Arroge poi che tutti gli antichi scrittori della Vita di Raffaello sono d' accordo nel dire che il quadretto della *Visione d'Ezechiello* fu fatto per la casa Ercolani di Bologna; nella cui galleria vedesi presentemente al luogo dov'era l'originale un'assai brutta copia, sia che fosse cambiato per frode, sia che lo fosse, come molte volte è avvenuto, con permissione del proprietario.

A quest' epoca medesima riferisce pure il Malvasia altri quattro quadretti rappresentanti: il primo una Nunziata, che era in casa d'Agamennone Grassi, e la quale copiò il Francia; il secondo un famoso Presepe, che scrisse il Baldi trovarsi presso Gio. Bentivoglio, prima che questa famiglia venisse dalla patria esigliata; il terzo un S. Gio. Battista in casa Albergati; il quarto una Sacra Famiglia in casa Casali: i quali tutti presentemente non si conosce bene ove si trovino.

* Questo piccolo quadretto già esistente nella galleria del palazzo Pitti a Firenze, indi passato nel museo di Parigi, e di là ricondotto alla prima sua nicchia, è veramente di una composizione maestosa e poetica. Le forme dell'Ente Supremo sono sì ben sentite e di maschia bellezza, che darebbono a credere aver fatto Raffaello questa composizione dopo vedute le opere di Michelangelo; se prima il fece non aveva più bisogno di consultare quel divino artefice per acquistare nerbo e severità. Vedendo la stampa incisa dal cav. Longhi nella medesima dimensione del quadro, chi non vide l'originale è portato a credere che questo sia di figure più grandi del vero. Il sig. Quatremere de Quincy pare che opini essere nella figura principale rappresentato lo stesso profeta Ezechiello; ma la generale opinione in Italia è che rappresenti l' Eterno Padre in tutta la sua maestà, e che il Profeta sia rappresentato in una piccolissima figura nel basso piano, su di cui cade un raggio di luce attraverso delle nuvole superiori. Questa opinione è pur quella manifestata nella collezione del museo francese, pubblicata da Rubillard e Laurent, in cui trovasi la detta stampa e la descrizione del quadro. Se vi fosse un altro originale in Francia già appartenente al Duca d'Orleans non discuteremo: certo è che quello di Pitti ha tutti i contrassegni incon-

Questo piccolo quadro, che venne copiato tante volte da lasciar dubbio sul riconoscimento dell'originale * fu comperato da Nicola Poussin, e mandato in Francia; dove per dare ad esso un riscontro, fece egli nella stessa grandezza il Rapimento di S. Paolo; e dicesi domandasse che servisse di copertina al quadro d'Ezechiello **.

L'Urbinate era di già pervenuto a quel punto in cui, stabilitosi in Roma, circondato da parecchi allievi, onde poter disporre dell'ingegno di più collaboratori, gli era possibile lo intraprendere e condurre a fine nello stesso tempo, opere fra di loro molto differenti. L'abitudine che pareva aver avuta, siccome si è osservato superiormente, di fare li cartoni, vale a dire, disegni aggiustatamente contornati, anche per li quadri a olio, gli permetteva facilmente di poter dividere il lavoro tra coloro, che vi adoperava. Da ciò avvenne, che, non eseguendo egli le sue opere l'una dopo l'altra, parecchie ponno benissimo appartenere ad una data medesima. Ma nell' ordine necessariamente successivo della loro descrizione deesi accordare qualche arbitrio, giacchè bisogna porre l' una avanti e l'altra dopo anche di quelle opere che vennero tutte assieme ridotte a termine in uno stesso trascorrimento di tempo.

Quadro della Madonna di Foligno.
—
*Intagliato da Desnoyers.*

Sembra cosa stabilita, che riportisi all'epoca decorsa dal 1511 al 1513 il grande ed ammirabile quadro a olio della Madonna detta di *Foligno*, fatto

trastabili d' originalità, perchè vi si scorge in alto grado l' intelligenza, ed il fare di Raffaello. Oltre l' accennato altri intagli si veggono di quest' opera, ma quello di cui parlammo è certamente il migliore: e ci fa maraviglia come l'autore avendolo sotto agli occhi nell' opera suindicata, anteponesse di ricordare quello del sig. de Poily, il quale non ha saputo rendere il vero carattere dell' originale.

* Questa proposizione ci pare poco onorevole pel Sanzio, e troppo esagerata per chi l'hanno copiato. Gli errori fatti anche dagli intelligenti sono avvenuti allora soltanto che il copista era sommo come il pittore originale, e quando la maniera era la stessa. Così Andrea dal Sarto copiò esattamente il Leone X di Raffaello; Raffaello le belle cose del maestro: ma quando Rubens in Madrid copiò Tiziano, dicesi che lo traducesse in fiammingo.

** Pare che debba riferirsi a quest'epoca medesima un bellissimo quadretto alto 83 pollici e largo 66, dipinto sopra tela da Raffaello, e rappresentante l'Apostolo Giovanni nel momento in cui questi, librato per l'aria e soprappreso da intensa imperscrutabile inspirazione celeste, stà scrivendo l' Apocalisse, avente a suoi piedi l' aquila colle ali spiegate, e là giù bassa bassa la terra, co' monti l' uno sull' altro ammassati e in tale distanza dal maggiore di essi, che fra la caligine e la lontananza questo istesso monte scopresi appena.

Abbiamo trovato descritto questo prezioso quadretto in una lettera stampata in Parigi nel 1809, e indiritta al cav. Ennio Quirino Visconti dal sig. Saverio Scrofani siciliano, nella quale ne dice che apparteneva alla galleria Giustiniani, in allora da Roma trasportata a Parigi. Anche il prof. Braun alla pag. 130 della sua opera già da noi ricordata, lo descrive facendone sapere che nel 1819 era nel museo francese, dove si troverà ancora, e che fu inciso da Nicola di Larmessin.

dà Raffaello per Sigismondo Conti cameriero segreto del papa Giulio II. Havvi in quest' opera ben conosciuta, e che'l suo bell'intaglio conosciutissimo deve richiamare al lettore con che provare da sola, per le varietà dello stile e del carattere che vi si ammirano, ciò che abbiamo detto di sopra; che l' Urbinate, cioè, sapeva toccare tutte le corde, e percorrere tutti li gradi della scala d' imitazione. Vuolsi conoscere fino a qual punto possa giugnere la verità di rassomiglianza e di ritratto senza secchezza, e portata a quel punto che sembra sfidar la natura? Che si consideri l' atteggiamento, la testa, le mani di Sigismondo Conti. Lo stile d' Holbens, nella sua pretensione, forse quella di calcare l' originale, sarà più freddo, e non sarà sicuramente più vero *. Noi non sapremmo lodare meglio il S. Giovanni Battista di questo quadro, che servendoci delle parole stesse del Vasari: « Si conosce, dic'egli, nella figura del S. Giovanni quella penitenza, che suol fare il digiuno, e nella testa si scorge una sincerità d' animo, ed una prontezza di sicurtà, come di coloro, che lontani dal mondo lo sbeffano, e nel praticare il pubblico, odiano la bugia, e dicono la verità ** ». Ecco ciò che Plinio chiamava *pingere mores*, espressione il cui volgarizzamento letterale non rende abbastanza lo significato, e che vuol dire *dipingere il morale di ciascun soggetto*.

Tale fu eminentemente il merito reale del Sanzio. Su questo medesimo principio di verità naturale, ed appropriata ai costumi ed al carattere di ciascuno, sembra che siano stati studiati e rappresentati da Raffaello il S. Francesco e 'l S. Girolamo. Forse fu sua intenzione il far tanto più risaltare col loro contrasto, l'incanto ideale, e la bellezza celeste della Madonna con Gesù, la quale discesa dal cielo e sopportata dalle nubi, trae a sè gli occhi de' diversi personaggi, unico oggetto de' loro omaggi e delle loro preci. Non si saprebbe dall' arte indicare meglio quella linea di differenza, che divide la natura umana dalla sostanza degli esseri soprannaturali.

Fecevi Raffaello sotto al gruppo della Vergine un putto ritto in mezzo della tavola, che alza la testa verso lei, il quale di bellezza di volto, e di corrispondenza della persona, non si può fare nè più grazioso nè meglio. Tiene questi un epitaffio, sul quale scrisse Raffaello, od ebbe intenzione di scrivere alcune linee; giacchè presentemente non vedevisi più traccia. Tiensi

* Federico Zuccaro, celebre pittore, quantunque troppo manierato, che fiorì nel secolo XVI, scrisse un libro intorno alle cose dell'arte, nel quale acerbamente morse il Vasari, perchè non abbia, a suo credere, resa la debita giustizia ai sommi pittori non toscani, e magnificò sopra modo le opere di Holbens, paragonandole a quelle di Raffaello.

** Vasari, *ibidem*, pag. 184.

questo quadro fra quelli di lui, che sono li più vigorosi pel colorito, e per l' esecuzione, e li meglio conservati [1],*.

Pitture della seconda sala eseguite da Raffaello nel Vaticano.

*Intagliate da Volpato e da Morghen.*

L' eseguimento delle sale del Vaticano ebbe luogo a diverse riprese: le testimonianze scritte, ch' offre ciascuna di esse, e quelle pure dei soggetti, in cui veggonsi li ritratti di Giulio II, e di Leone X, ci provano che le tre sale, nelle quali Raffaello lavorò personalmente, non furono terminate che nel corso di nove anni.

1 Questo quadro è conosciuto pure sotto il nome della *Madonna del Donatario*, perchè S. Francesco, S. Giovanni Battista e S. Girolamo vi sono dipinti in atto di presentare ad essa un benefattore. Venne da prima esposto in Roma nella chiesa dell'Araceli: nel 1565, Anna Conti, nipote di Sigismondo, lo fece trasportare nella chiesa delle Monache di S. Anna in Foligno: gli avvenimenti della guerra lo fecero andare a Parigi, e ritornar poscia a Roma, dove trovasi presentemente nella pinacoteca del Vaticano.

* La tavola sopra cui era dipinto questo quadro, trovandosi molto danneggiata quando arrivò a Parigi, venne trasportato sopra tela sotto la direzione de'sigg. Guiton Morveau, Bertholet, Vincent, e Taunay, membri dell' Instituto Nazionale; e dal Duppa, nell' Appendice aggiunta alla sua *Vita di Raffaello*, trovasi descritto minutamente e con tutta la necessaria esattezza il modo onde venne eseguita mirabilmente questa lodevole operazione.

Nella casa del conte Giacomo Melerio in Milano vedesi una bellissima copia di questo quadro, operata dal Sassoferrato.

Noi non sapremmo dove meglio ricordare un altro quadro creduto generalmente di Raffaello, e posseduto dal sig. barone De-Gregori di Foligno, la descrizione del quale ci ha procurato da colà il nobile sig. Luigi Canale, e la quale noi qui riportiamo tale quale ci venne trasmessa.

« Nella tavola, della grandezza di palmi quattro circa, creduta di Raffaello che si possiede dal sig. barone De-Gregori di Foligno, viene rappresentata una Sacra Famiglia, la Vergine, cioè, che con volto di donna bellissima, mollemente seduta, sostiene a destra sopra le sue ginocchia il Bambino, che giulivo sembra scherzando ti guardi, mentre colla destra sua piccola mano per ischerzo palpa la bianca barba di S. Giuseppe che ritto gli stà dappresso. Più a basso sotto il medesimo mirasi S. Giovanni ancora bambino, qual si suole in tale età dai pittori effigiare; pare anch' esso estatico ammiri gli scherzi del piccolo fanciullo Gesù. La testa di questo può dirsi compita, ed in parte ancora quella di S. Giovanni. Quella della Vergine poi è piuttosto esattamente disegnata che abbozzata, come anche le sue mani e panneggiamento. S. Giuseppe evvi appena disegnato ».

« Dà campo questa tavola ai professori di conoscere qual fosse l'apparato che premetter soleasi da quel divino, come pure le tre difficili maniere di ben disegnare, abbozzare e rifinire che miransi qui a perfezione condotte. Tale è poi l' esattezza nel disegno ed abbozzo, che a chi non peritissimo nell' arte di primo slancio vi getti lo sguardo, sembragli l' opera quasi compita: tanta è la maestria di quell' unico genio immortale ».

« Ma che realmente sia questa opera del pennello dell' Urbinate oltre all' essere per tale da moltissimi intendenti giudicata, può ancora arguirsi dalla maniera con cui si possiede dal sig. barone De-Gregori. Mentre che alla famiglia di questo per eredità gli pervenne; poichè essendosi estinta la linea maschile di Sigismondo de Comitibus, nobile folignese, amicissimo di Raffaello, stato secretario di cinque sommi Pontefici, l' ultimo de' quali fu Giulio II, di cui il Vasari per isbaglio lo fa cameriere secreto;

Il lavoro della pittura a fresco si compone necessariamente di due operazioni distinte, le quali possono succedersi senza tenersi dietro l' una all' altra immediatamente. Il pittore in questo genere fa due volte il suo quadro; la prima nel disegno sul cartone, terminato e qualche volta anche colorito, della stessa grandezza, che deve avere il quadro, il quale ne diventa il ripetimento: e quindi trovasi diviso in due tempi l' eseguimento della pittura; lo che permette all' artefice d' interrompere e di riprendere a suo piacere la prima operazione; mentre la seconda in vece vuole essere terminata senza interruzione *.

Le opere adunque, onde abbiamo parlato, poterono essere eseguite da Raffaello nel tempo in cui stava preparando li cartoni della seconda sala del Vaticano, vale a dire, nello spazio di tempo comprendente gli anni 1510, 1511, e 1512, di cui troviamo la data scritta su della finestra, superiormente alla pittura del miracolo di Bolsena, dove vedesi rappresentato Giulio II. Figurando questo Pontefice in due delle pitture della sala, e le due altre riportandosi alla storia del papa Leone X, possiamo credere benissimo, che le due prime fossero eseguite avanti li 13 di febbraio dell'anno 1513, giorno della morte di Giulio II; ma siamo in maggiore certezza che le due altre non hanno potuto essere cominciate prima dell' esaltazione di Leone X, la quale succedette gli 11 di marzo dell' anno 1513.

Così pure il quadro del miracolo di Bolsena e quello d' Eliodoro ** precedettero quelli d' Attila, e della scarcerazione di S. Pietro.

quel medesimo Sigismondo, per commissione del quale Raffaello condusse a termine il quadro conosciuto sotto il nome della Madonna di Foligno, opera da molti creduta la migliore dell' immortale pittore; nella divisione ereditaria adunque la tavola di cui si parla toccò a Cecilia, nipote di Sigismondo, maritata al cav. Guid'Antonio Seggi, ed estinta eziandio questa famiglia, passò con parte dell'eredità alla nobile casa De-Gregori, che sino al giorno d'oggi gelosamente la conserva ».

« Fonda in altre cose l'autenticità di tale quadro la detta famiglia, le quali per non essere basate sopra dati sicuri, si ommettono ».

« Non si vuole inoltre celare che alcuni intendenti sono di contrario parere, e non cessando d'encomiare l'opera per pregevolissima, l'attribuiscono piuttosto al bastantemente conosciuto Fra Bartolomeo di S. Marco ».

« Noti, così mi scriveva il sullodato sig. Canale, che ci si vedono nel disegno dei pentimenti particolarmente nell'estremità del Bambino, alle quali pare che Raffaello nel dipingere il quadro volesse dare un altro andamento, il che non si avverte nella relazione che leggerà ».

* Vedi la nota * posta a pag. 37, e seg.

** Sempreche l'immortale Canova mirava i dipinti del miracolo di Bolsena, e di Eliodoro dicea: segnar veramente quei lavori il punto della perfezione in tutte le parti, a cui aggiunse Raffaello: che quivi è la diligenza delle prime sue opere, e tutta la larghezza dello stile delle ultime, e una forza e una bravura di tocco che male puoi sperare in opera a fresco. Nell'Eliodoro specialmente è dentro un movimento, una vita che vedi le figure agire ognuna in senso del loro affetto.

Il Sanzio avea cominciato nelle sale del Vaticano da una scelta di composizioni e di soggetti poetici od allegorici, i quali potessero convenire a tutti li tempi, e a qualunque sorta di palazzi. Un tal genere di composizioni erudite e convenienti, era allora in armonia perfettamente colla natura e coi mezzi del suo ingegno. Non si sa s'egli fosse l'inventore di tali soggetti, e se gli venissero indicati ed inspirati da alcuno degli illustri sapienti di quell'epoca, più versati ch'egli nol poteva essere, nelle cognizioni archeologiche, che dovettero esigere sicuramente tali composizioni.

Li soggetti che seguono dopo quelli della sala, cui siamo per descrivere, fino alle composizioni della sala di Costantino, la quale non fu terminata che dopo la morte di Raffaello, ci porgono un sistema tutto nuovo di pitture storiche, vale a dire, tratte dai fatti, e ad epoche diverse della storia sacra o profana, ma riportate per una forza particolare d'allusione, ora alla fondazione della chiesa di Roma, alla potenza temporale dei Papi, ora a fatti recenti, intieramente trasformati sotto l'immagine d'avvenimenti di molto anteriori; lo che permise al pittore d'introdurre nella loro rappresentazione gli antichi Pontefici sotto le sembianze dei Papi che ordinarono quelle opere *.

Pittura della Messa di Bolsena.

*Intagliata da Morghen*

Per tal modo, nel soggetto indicato, col nome della Messa di Bolsena, riproducendo Raffaello l'immagine del miracolo che riferiscesi all'anno 1264, avvenuto sotto Urbano IV **, trovò onde alludere alle nuove eresie che cominciavano ad agitare la Chiesa, per rispetto al mistero della presenza reale. In conseguenza di questa trasposizione, pensò di rappresentare il ritratto di Giulio II, nella persona del Papa assistente a quella Messa, nella quale il prete incredulo vede, con una sorpresa mista a confusione, il Corporale insanguinato dall'Ostia.

Questa composizione offre parecchi tratti veramente da maestro. Il primo consiste nell'ingegnosa destrezza colla quale Raffaello seppe adattare

* Il Duppa parlando di queste pitture dice aver mirato Raffaello a rappresentare in esse il trionfo della Religione cattolica e la sua divina autorità sopra tutte le leggi umane, e ne riporta opportunamente in una nota l'opinione del sig. Fuseli intorno a questo disegno generale del Sanzio, la quale serve di più ampia spiegazione a quella da lui stesso esternata. L'illustre Quatremere ha già fatto osservare, come li soggetti di queste pitture possono essere stati suggeriti all'Urbinate dai più celebri uomini di que'tempi, quali erano un Bembo, un Castiglione, un Ariosto co' quali era egli legato in amicizia, e quindi può essere benissimo, che nella mente di que' sommi uomini, si mirasse a far rappresentare quanto il sig. Fuseli ci ha saviamente dimostrato; e che noi riporteremo, come per riepilogo, là dove l'Autore parlerà dell'ultima di queste maravigliose pitture.

** « *Il quale*, ci dice l'erudito Autore delle note al Vasari, *institui per questo* miracolo *la festa del Corpus Domini* », la quale per altro non venne introdotta universalmente che cinquanta anni dopo.

la sua scena ad un luogo diviso in tre spazj dalla finestra. Egli seppe ancora da una difficoltà trarre non solo un soddisfacente partito; ma, lo si può dire, un partito sì conveniente, che si crederebbe, non essersi il pittore accomodato alla difficoltà dello spazio, ma lo spazio in vece essersi sottomesso alla disposizione del pittore, onde servirgli d' aiuto a produrre quel felice effetto d' abbellimento, che sorprende.

Se da questo si passa all' effetto morale della composizione, pare che Raffaello non sia stato mai sì felice nel riunire in un soggetto la varietà dei gruppi e delle loro movenze, con quella unità drammatica d' espressione che ne ricongiunge tutti li personaggi, divisi dallo spazio che occupano nel punto centrale dell' avvenimento, cui ciascuno prende parte d' una maniera sì differente. Qual cosa in vero più ammiranda de' contrasti così bene espressi tra le affezioni di timore, di curiosità irrequieta negli astanti, o nelle donne commosse allo spettacolo del miracolo avvenuto, e la rozza indifferenza de' palafrenieri pontificj, genuflessi da basso dei gradini, e la santa gravità del Pontefice, e dei cardinali che lo seguono, l' animo de' quali avvalorato dalla fede, da nullo stupore viene agitato?

La pittura della Messa di Bolsena finalmente è una delle opere, nelle quali Raffaello si è ravvicinato maggiormente a quel punto, che potrebbe essere quello dell' accordamento del colore col disegno: vi si riconosce apertamente un' imitazione del colorito della scuola di Venezia; e tutti concordano nello affermare che parecchie teste di questa composizione, rappresentanti ritratti, starebbono al confronto con quelle di Tiziano *.

Quadro d'Eliodoro.

*Intagliato da Volpato.*

La pittura d' Eliodoro dev' essere succeduta immediatamente a quella della Messa di Bolsena.

L' Urbinate in questa si è elevato al più alto grado dell' arte nella composizione, vale a dire, a quel grado che diviene l' istromento delle più grandi combinazioni del genio: ed anzi puossi ben anco affermare, ch' egli fu il primo che ne aperse le vie. Imperocchè, siccome si è già fatto osservare **,

* Andrea Sacchi ritornato da un viaggio da lui fatto a Venezia e in Lombardia per perfezionarsi nel colorito, fu sorpreso in rivedendo le opere del Vaticano, particolarmente i quadri della *Storia d' Attila*, e della *Messa di Bolsena*, i quali pel colorito gli piacquero sopra li più belli quadri de' primi pittori veneziani, e lombardi « Io rividi, esclamò egli, Tiziano, Correggio, e di più Raffaello. Sono le più belle opere di questo pittore. Pare che nella Messa di Bolsena, Raffaello si sia assoggettato di più all' imitazione della natura che negli altri, perchè tutte le figure del quadro sono altrettanti ritratti. » Vedi *Recueil d'Estampes, etc. Paris, chez Basan*, 1763, vol. 1.° nel compendio della Vita di Raffaello, precedente la *Scuola Romana*.

** Vedi a pag. 5, e seg. — a pag. 14, e seg., ed altrove.

la pittura fino allora non tendendo che a fare il ritratto delle persone e delle cose, tali quali venivano porte dallo stato contemporaneo della società, una composizione diveniva come una specie di specchio, nel quale ripetevansi senz' arte, e qualche volta sur un solo piano, le immagini delle cerimonie religiose o secolari.

Una composizione, com' era quella di Eliodoro, fu dunque una cosa fino allora senza esempio, e, diciamolo pure, che rimase fino al presente senza uguale. Che potrebbesi opporre al genio di Raffaello in così gravi soggetti, in concepimenti nel medesimo tempo così animati, così fecondi d' idee, come ricchi d' azione, d' espressione e di anima? Non è per questo che posteriormente non siano sorti molti begli ingegni in questa parte della pittura, nella quale l' invenzione ha la parte maggiore: ma ciò che hanno le composizioni del Sanzio, superiori a quelle di tutti gli altri, è che per nulla vi si sente la composizione. Gli altri hanno disposto le loro figure con molt' arte, ma vi si desidererebbe meno apparecchio. In Raffaello nulla si conosce di ricercato; le figure di ciascuna scena sono in azione, senza sembrarne attrici; havvi sempre, nel legame che le riunisce, una ragione persuadente che quelle non potevano essere altrimenti: esse sono quivi collocate, senza apparire che vi siano state composte.

Il perchè ciò che v'ha di più considerevole in siffatti concepimenti, si è precisamente quello che non si saprebbe descrivere *.

Contentiamoci adunque di far osservare primieramente nel quadro di Eliodoro l' ingegnoso motivo d' allusione, onde si è parlato, pel quale il pittore seppe immedesimare, per così dire, in un fatto della Bibbia, il risultamento delle operazioni politiche del regno di Giulio II.

Se Raffaello vuol rappresentare questo Pontefice e principe guerriero,

* Infatti chi potrà descrivere con parole il sublime incanto, onde l'animo viene assorto alla presenza d' un' opera che tutta ha in sè la magia dell' arte, nel mentre che arte non vi conosci? La perfezione dell' arte appunto consiste nel non farla conoscere: quando il soggetto rappresentato soddisfa naturalmente ad ogni qualunque desiderio, che nel mirarlo muove l' animo di chi lo intende, e non lascia niente di vôto per rispetto al fisico od al morale sì dell' uno che dell' altro, egli è un prodotto perfetto. Se vi conosci quella ricercatezza che ti distrae la mente dall' ammirazione diretta al bello di esso, per fermarti sulla considerazione dell' estrema difficoltà, onde l'artefice l'avrà eseguito: allora non ha egli colpito nel segno, l'opera è imperfetta. Le pitture del Sanzio non distraggono punto dalla inesprimibile sensazione di tutto il bello perfetto. Guidato egli, in mezzo allo studio e all'arte, da un gusto naturale per la scelta del bello, da una facoltà intellettuale di astrarre da molte particolari bellezze per comporne la perfezione, da un sentimento vivacissimo, e quasi direi da un estro per concepire gli aspetti formati dall' attività momentanea d' una passione, ne presenta le parti della sua composizione in un modo che tutto è arte, ma tutto è disinvoltura e nascondimento dell'arte: modo mirabile, modo che non si può esprimere!

che punisce li rapitori dei beni della chiesa, e gli sforza alla restituzione, ci offre il gran Sacerdote degli Ebrei, Onia, che stà implorando nel Santuario la vendetta divina contro lo spogliatore Eliodoro, inviato da Antioco. Questo è ciò che vedesi nel fondo del quadro, e quivi consiste pure il pensiero del pittore. Senza la veduta principale del gran Sacerdote che prega, il rimanente della scena o non sarebbe spiegato, o mancherebbe di quel maraviglioso che lo rende interessante al sommo: il cavaliero, li due giovani che si slanciano ed investono l'inimico atterrito, non sembrerebbono più gli inviati d'una potenza celeste *.

Non dimentichiamo d'osservare eziandio con quale arte, che non lo sembra essere, tutto lo spazio di mezzo del quadro sia restato vôto. Ebbene tale vôto, che divide realmente la composizione, è precisamente il legame dell'unità morale e grafica. Mentre che serve a meglio dirigere sul gran Sacerdote l'attenzione e la vista dello spettatore, ciascuno comprende essere desso una delle condizioni voluta dal soggetto, essendo questo lo spazio ch'hanno percorso li ministri della vendetta: ed ecco pure la cagione della mischia di spettatori nell'angolo del quadro opposto a quello occupato da Eliodoro: quivi gli ha precipitati necessariamente lo spavento. Da questo risulta quel bello e naturale contrasto da una parte di tutte le espressioni di timore, di curiosità, di sorpresa, opposte dall'altra allo spettacolo di violenza, di dolore e di rabbia d'Eliodoro e de' suoi satelliti **.

Si sa bene che il gruppo del papa Giulio II, portato sulla *sella gestatoria*, non è quivi che un semplice accessorio convenzionale, di cui lo

* Saviamente osservò il professore Braun, parlando di questo gruppo, unico nell'arte moderna, formato dagli Angeli, terribili ministri della divina vendetta, coi ladroni gettati a terra per lo spavento, che particolarmente l'Angelo a cavallo è pieno di una divina e nobilissima ira; e che esteticamente parlando, la nobiltà, il decoro sono appunto i riquisiti dell'ira.

** Nella esposizione de' grandi e piccoli concorsi ai premii, e delle opere degli artisti e de' dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia delle Belle Arti, ch'ebbe luogo nel 1825 in Milano, abbiamo veduto veramente con dolcissima sorpresa due disegni del sig. Pietro Anderloni, membro della stessa I. R. Accademia, ed intagliatore di grande estimazione, eseguiti a matita nera, tratti da dipinti del Vaticano, e rappresentanti uno la pittura d'Eliodoro, l'altro quella d'Attila. La vista di tali disegni traeva a sè l'ammirazione dell'intelligente, il quale non sapeva staccarsene dal mirarli, tanta era la soddisfazione che ne provava l'animo suo per ogni rispetto: essi veramente non lasciavano nulla a desiderare per la perfezione del loro eseguimento. Dio voglia ch'abbia egli quegli incoraggiamenti necessarii, onde possa con piena soddisfazione di sè stesso dar compimento alla bella e grandiosa impresa, cui ha posto mano, d'animarli coll'intaglio! *Vedi* il suo manifesto 15 ottobre 1815, inserito nell'Appendice del n.° 117 della Biblioteca italiana, nel quale il bresciano intagliatore ha indicato la dimensione e 'l prezzo di ciascuna stampa.

spettatore è pregato fare astrazione. Raffaello volle con ciò rendere un omaggio all' augusto protettore di lui. Ma fa uopo ancora riconoscervi il vero sistema di soggetti per allusione, onde abbiamo parlato. Giulio II nel senso di questo sistema è veramente Onia, ed Eliodoro rappresenta i baroni della chiesa, vinti e spogliati.

Giulio II morì li 13 di febbraio 1513, e gli 11 marzo di poi gli succedette, come si disse già, il cardinale Giovanni de Medici sotto il nome di Leone X: e noi presagiamo già che Raffaello non ebbe a perdere nulla per tale cambiamento; ma anzi, se cangiò l' Urbinate, si fu in un accrescimento di favore, di confidenza, e di lavori.

Quelli delle sale del Vaticano pare che non abbiano dovuto provare che un leggero sospendimento, prodotto dal breve interregno che v' ebbe luogo. Sicuramente anche la scelta del nuovo Pontefice dovette apportare qualche mutazione nei soggetti delle due pitture che doveano compiere l' ornamento della sala, della quale abbiamo interrotta la descrizione. Li due soggetti onde rimane a parlare ancora, saranno stati terminati forse nell' anno seguente, siccome appare dall' inscrizione sulla finestra che s' apre sotto il carcere di San Pietro: LEO X PONT. MAX. ANN. CHR. MDXIV. PONTIFICATUS SUI II.

La Scarcerazione di S. Pietro.
—
*Intagliata da Volpato.*

La pittura della Scarcerazione di S. Pietro avrà preceduto, secondo tutte le apparenze, quella d'Attila: tale anteriorità sembraci debba risultare dalla natura medesima delle circostanze, cui, nel sistema metaforico onde abbiamo parlato, egli è certo che il soggetto allude.

Raffaello non poteva nulla immaginare di più lusinghiero, e nello stesso tempo di più onorevole pel nuovo successore di San Pietro, che di richiamare quel tratto della sua vita ch' aveva avuto conformemente al Principe degli Apostoli. Leone X difendendo in qualità di cardinale legato gli interessi della Santa Sede sotto Giulio II, era stato fatto prigione dopo la battaglia di Ravenna nel 1512, e la sua liberazione, che Egidio da Viterbo * considera come miracolosa, successe precisamente nello stesso giorno dell' anno prima della sua esaltazione al Pontificato [1]: ed eccone il motivo che inspirò la scelta del soggetto di S. Pietro, uscito miracolosamente dalla sua carcere.

* Roscoe Guglielmo, *Vita e Pontificato di Leone X*, tom. 3.°, pag. 151 e seguente: versione italiana con annotazioni e giunta di alcuni documenti inediti del dottissimo sig. conte cavaliere Luigi Bossi milanese, pubblicata in dodici volumi in 8.° da questa medesima stamperia, ed adorna del ritratto di Leone X, e di molti altri intagli in rame.

1 Bellori, *Descrizioni delle Pitture*, pag. 82 e seg.; Lanzi, tom. 2.°, pag. 72, edizione milanese di Gio. Silvestri.

Questa pittura eseguita di fronte a quella della Messa di Bolsena, e, siccome questa, superiormente ad una finestra, ebbe certamente per la somiglianza del suo collocamento, la medesima disposizione piramidale col mezzo di scalini finti da una parte e dall' altra, a fine di rappresentare le differenti scene divise dal vano della finestra. Nella Messa di Bolsena hassi ammirato il modo singolare, onde li differenti gruppi de' personaggi, malgrado la divisione delle loro località, concorrono a produrre l' unità del soggetto, secondo la maniera che ciascuno vi prende parte: la pittura della Scarcerazione di San Pietro presenta al contrario il soggetto come diviso in tre quadri.

Egli è certo ch' offre non le parti distinte d' una sola azione, ma un' azione divisa in più tempi successivi. La scena di mezzo fa vedere, attraverso d' una ferrata, San Pietro addormentato e visitato nel suo carcere dall' Angelo che va a spezzare le sue catene: il secondo momento è quello dell' uscita dal carcere; nel quale l' Apostolo è preceduto dall' Angelo risplendente, che gli serve e di guida e di fiaccola in mezzo alle guardie immerse nel sonno. Dal lato opposto veggonsi altri gruppi di soldati; uno de' quali al lume d' una torcia veglia sopra li suoi compagni, e dà l' allarme.

Alcuni critici hanno rimproverato a Raffaello una certa trasgressione dei limiti della pittura, trasgressione che fu tanto comune nei quadri poligrafi delle prime età dell' arte, appo tutti i popoli: non si pretenderà qui di giustificarla: ma dirassi solamente che tale errore non fu al certo da parte di Raffaello un effetto d' ignoranza; poichè nessuno non è mai stato di lui più fedele alle regole dell' unità. Se non si ammettesse essere questa una ricordanza dello stesso soggetto trattato da Masaccio, diremmo che sarà stato indotto a prendere tale partito dalla divisione in tre campi della superficie, che doveva essere riempiuta dalla sua composizione.

Per altro deesi riguardare questo quadro come una novità nella pittura di quell' epoca, e come una prova dell' ambizione ch' ebbe Raffaello di abbracciare l' universalità di tutte le parti della sua arte. Nissuno certamente prima di lui aveva pensato a considerare la pittura dal lato degli effetti, o dei contrasti d' ombre e di lumi. Raffaello trattando in questo quadro una scena notturna, seppe trovare nelle divisioni degli spazj, onde abbiamo parlato, da produrre l' illusione di tre specie di lumi; quello dell' Angelo splendiente, quello della luna, e quello d' una face. Si sa che la magia di simili effetti nei quadri è ciò che resiste meno alle ingiurie del tempo, il quale certamente ha indebolito il valore delle tinte e dei colori di quest' opera: ma deve pure alla posizione che occupa contro il chiaro qualche cosa che ne favorisce l' illusione; e per poco che l' immaginazione si presti a dargli

una parte di ciò che ha perduto, si converrà che, ad eccezione di alcuni artefici, li quali si diedero determinatamente ad un genere speciale nelle illusioni e negli effetti del lume, pochi pittori storici disputano ancora al presente il primato sopra l' Urbinate *: e 'l quadro di Attila onde siamo per parlare, ci porge l'occasione di manifestare altri generi di superiorità in sua lode.

Quadro di Attila.

*Intagliato da Volpato.*

L'Italia dopo l'invasione di Carlo VIII, l'anno 1494, era divenuta quasi una preda, la quale si andavano disputando alternativamente, e per ogni verso i Francesi, gli Allemani, gli Spagnuoli. L' ambizione di Giulio II, nel distruggere li singoli partiti l' uno dopo l' altro, mirava a togliere l' Italia dalle mani degli stranieri: Leone X, essendo cardinale, aveva secondate le sue viste; e quando salì al Pontificato, gli avvenimenti lo servirono assai felicemente [1], perchè potesse godere almeno per qualche tempo li frutti de' suoi tentativi. La sua abilità nell' arte delle negoziazioni venne allora vantata generalmente, e si credette esser egli riuscito a mandare ad effetto la compiuta liberazione dell' Italia.

Egli è certo che 'l soggetto d' Attila ritirantesi contro la potenza dell' Altissimo, e cedente alle esortazioni di S. Leone, parve il più adatto alle applicazioni lusinghevoli, che le circostanze permettevano di fare alla politica di Leone X. Tutte le nazioni bellicose avendo ceduto all' influenza del nuovo Pontefice, la pace avrebbe durato probabilmente, se la morte di Luigi XII non fosse venuta a sturbare quel nuovo stato di cose. Un tale stato durò per lo spazio di due anni, fino al 1515, quando Francesco I entrò di nuovo in Italia. Tali avvenimenti bastarono, come si vede, per dare motivo all' allegorica composizione del quadro d' Attila.

Fra tutte le concezioni di Raffaello, ella è questa forse, onde fannosi conoscere nella maniera la più luminosa i mezzi del suo genio, e quell' arte sconosciuta e senza esempio prima di lui, di rendere chiaro e di facile

* Il Vasari istesso dopo d'avere descritta colle espressioni della più sentita ammirazione questa pittura, ne chiude la sua viva narrazione con queste parole: « E per cosa che contraffaccia la notte, più simile di quante la pittura ne fece giammai, questa è la più divina, e da tutti tenuta la più rara ». Vedi, *ibidem*, pag. 188.

Anche il Taja in proposito di questa pittura ci dice: « È di stupore l'intelligenza de' lumi, e difficilissima ad eseguirsi, e qui sono regolati con la maggiore intelligenza, che possa capire mente umana . . . . . . . tutta questa storia è illuminata da tre lumi finti . . . talchè si giurerebbe, che il lume che illumina questa pittura, uscisse dalla pittura medesima ». Vedi *Descrizione del palazzo Apostolico Vaticano, ecc.*, Roma 1750, presso Pagliarini, pag. 219 e seg.

1 Roscoe, *Vita di Leone X*, edizione citata, vol. 4.°, cap. 10.

intelligenza un soggetto vasto nel suo tutto, numeroso nelle sue parti, e la cui azione complessa nelle sue cause e ne'suoi effetti, sembra dovere mostrare contraddizione per lo spettatore. Tre circostanze diverse della medesima azione, o, se vuolsi, tre momenti, e per conseguenza tre movimenti, li quali per mezzo del discorso passerebbono successivamente all'animo, dovevano essere resi sensibili agli occhi in un'imitazione che non potrebbe essere successiva; poichè ristretta in un aspetto unico, non può essere giudicata che da una sola guardatura.

Questa triplice circostanza della marcia rapida dell'esercito d'Attila, del suo arresto improvviso, e della sua ritirata precipitosa, si trova ricondotta all'unità dell'apparizione del poter celeste, il quale produce e spiega il disordine, onde viene colpito lo spettatore.

Vedesi da una parte quell'innumerevole frotta di barbari sboccare da una gola di montagne nella campagna di Roma *: essa pare un torrente che precipiti giù, quasi vicino a tutto travolgere. Ma qual è lo spaventevole nemico che lo arresta in un momento! Qual guerriero tanto formidabile sopravviene a colpire di terrore questo duce di barbari, montato sopra vigoroso corsiero, e gli fa torcere altrove il cammino? Non vedesi ad incontrarlo che 'l modesto e pacifico corteggio del papa S. Leone a cavallo sopra candida chinèa [1],** il quale altra arma non porta che la Croce. Ma Attila vede superiormente al corteggio pontificale li due principi degli Apostoli, Pietro e Paolo librantisi nell'aria, li quali gli rimbombaron

* L'autore delle note apposte al Vasari ci avverte qui saviamente come questi fu ingannato da Gio. Villani, lib. II, cap. 3, nel dire che l'incontro di Leone III con Attila avvenisse *a piè di monte Mario;* quando invece l'accurato Bellori ci fa conoscere che tale incontro ebbe luogo *nel territorio di Mantova al fiume Mincio. Vedi* l'opera già ricordata, pag. 65 e seg.

1 Raffigurato nel ritratto di Leone X; siccome nel corteggio del Papa si riconoscono li ritratti di parecchi personaggi d'allora, e fra gli altri quello di Raffaello trovasi accanto a quello del Perugino.

** Il nostro aristarco Francesco Milizia nella sua arditissima operetta *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, dopo d'avere attribuito al Sanzio la primazia nell'invenzione, siccome diremo in una nota più avanti, lo rimprovera di sconvenienza per aver *fatti intervenire dove non potevano essere i* Giuli II e i Leoni X. Se questo critico severo avesse conosciuto un primo disegno della pittura di Attila, esistente nella raccolta di quelli del Re di Francia, o due vecchi intagli eseguiti verso la metà del secolo XVI, uno da anonimo, l'altro da Giulio Bonasone sopra due disegni di Raffaello di questa stessa pittura, ne' quali non ha introdotto nè il Papa nè la sua Corte, avrebbe sicuramente mitigato un tale rimprovero, col far osservare che l'indicata sconvenienza non fu errore commesso dal genio divino dell'Urbinate, ma bensì voluto o dal Papa, o da altre convenienze che ve lo astrinsero, come ha fatto osservare di già il saviissimo autore francese. *Vedi* l'operetta citata, Venezia 1823, pag. 82 e seg.

nell' animo : *Tu non andrai più oltre.* Tale visione di terrore non è conosciuta che da lui nel quadro, ma l' effetto miracoloso si comunica nei soldati: effetto irresistibile d'una forza repulsiva, la quale a guisa d'un vento contrario, fa sventolare in addietro le bandiere per dare il segnale della ritirata: tutto si muove per dar le spalle a Roma. I trombetti colle loro lunghe ritorte tube si sono già volti; e direbbonsi tanti flutti asportati da un' opposta corrente: tutto l' esercito è sulle mosse retrograde: e niente può darsi di più osservabile della contraddizione che scorgesi tra l' impulsione generale dell' insieme, e la repulsione che prova ciascuna parte.

Non havvi una sola delle pitture eseguite in quelle sale dal Sanzio, che non offra quasi una continuazione di poemi differenti l'uno dall'altro; e tale è il genio poetico che principalmente vi primeggia, che l' ammirazione è forzata di portarsi prima di tutto alla considerazione della parte imaginativa, o sentimentale del quadro; di maniera che pare che l'elogio di tutti li meriti tecnici, sia del colorito e del disegno, sia del costume e degli acconciamenti, sarebbe troppo meschino in opere che tanto possentemente parlano allo intelletto colla grandezza dei pensieri, all'animo coll'energia delle espressioni.

Pitture della volta.

Dopo tali concepimenti può sembrare ugualmente minuzioso il ricordare li quattro soggetti dipinti a chiaroscuro, ad ornamento della volta di questa sala, e sormontanti ciascuno una delle grandi pitture che abbiamo descritte.

Tali soggetti rappresentano la *Visione di Giacobbe*, il *Sacrifizio d' Isacco*, il *Rovo ardente*, l' *Uscita dall' Arca*: essi non hanno veramente nessun rapporto d' idea o di motivo co' grandi quadri, e figurano quivi alla stessa maniera, di cui siamo per parlare, delle composizioni arabesche delle Logge, le quali rappresentano una moltitudine di piccoli soggetti incoerenti fra di loro, distribuiti nei diversi compartimenti dell' ornato. Tuttavia nulla deesi trascurare di tutto quello che uscì dall' immaginazione di Raffaello; le sue più piccole composizioni meritano d'essere raccolte, perchè sono desse come que' pensieri isolati de' nostri grandi scrittori, scintille sempre preziose, e per l' ammasso di lume onde provengono, e per quella proprietà ch' hanno ancora di diventare esse medesime lumi novelli *.

Raffaello era giunto appena a mezzo delle sue pitture della seconda sala nel Vaticano, quando perdette Bramante, l' anno 1514, il quale l' avea prodotto alla corte pontificia: ma già da più tempo null'altro appoggio eragli uopo, oltre la sua rinomanza.

* Queste quattro storie sono finte in arazzi, affissi alla volta tra alcuni bellissimi chiariscuri, fatti da altri pittori prima che Raffaello vi dipingesse, e che furono da lui lasciati intatti.

Leone X non ritardò guari a provargli che li principi hanno bisogno reciprocamente del favore de'grandi ingegni, e quindi Raffaello veniva accolto nella corte del Papa, anzichè in aria di protetto, come famigliare. Le prove da lui date della vastità del suo genio, e della sua capacità nel saper trattare tutti i generi, gli aveano di già acquistata l'estimazione d'artista universale, quasi uomo destinato a diventare il centro e 'l motore di tutte le imprese. La sua riputazione aveva di già raccolto attorno di lui una moltitudine d'allievi, o di collaboratori, onde si conoscerà come li dodici anni di sua permanenza in Roma, che furono gli ultimi di sua vita, poterono bastare al compimento di quel numero immenso d'opere che portano il suo nome, opere nelle quali non si può a meno di riconoscere l'azione o l'influenza più o meno diretta sia della sua mano, sia del suo genio.

Pitture dell'ornato delle Logge Vaticane.

*Intagliate da Volpato.*

Noi siamo per vedere Raffaello, aiutato da tali soccorsi, entrare in un nuovo ordine di lavori, e riprodurre nuovi rami dell'arte antica. In qualità di erede di Bramante, il quale aveva appena gettate le fondamenta della corte del Vaticano, detta la corte delle Logge, venne incaricato di continuarne l'erezione, e la portò a tre piani, od ordini di gallerie l'una sopra l'altra; il perchè noi avremo onde far conoscere quale fosse la capacità dell'Urbinate in architettura. Quanto ad ora egli basta richiamarsi alla mente * che aveva studiato appo il Perugino la delineazione di quest'arte, e, dopo la tavola dello Sposalizio, la Scuola d'Atene fece presentire che non sarebbe restato a quel punto **.

* Veggasi a pag. 12.

** Giacchè il valente Autore richiama qui di nuovo l'attenzione del lettore sopra la famosa tavola dello Sposalizio, approfittiamo noi pure di questa opportuna occasione per fare una piccola giunta a quanto abbiamo asserito là dove di essa tavola si è già parlato. In questi giorni solamente ci sono capitati nelle mani li N.i di maggio e di dicembre 1826 del molto accreditato Giornale Arcadico di Roma, ne' quali con nostra vera soddisfazione abbiamo letto due savissime lettere dell'avvocato sig. Giacomo Mancini indiritte da Città di Castello al chiarissimo suo Cugino in Roma. Nella prima di esse dopo d'aver parlato lungamente d'una tavola di Luca Signorelli da Cortona, eseguita l'anno 1515, passa a disfogare il suo giusto risentimento intorno al togliere che si fa senza diritto, alcuni capi d'opera ai paesi che li posseggono; e quindi a parlare dello Sposalizio della Madonna, rapito alla sua patria li 29 gennaio 1798 da una truppa vile d'ignoranti fanatici; e sulle belle prime asserisce nel modo più chiaro ed evidente, come quest'opera Raffaello copiasse intieramente ed esattamente, almeno in quanto alla invenzione e al composto, da quella un poco più grande eseguita da Pietro alcuni anni prima. Prende in esame quanto su di essa scrissero il Vasari e il Lanzi, e dimostra come dessi caddero in errore, volendone attribuire al Sanzio la invenzione; siccome con quest'ultimo cadde pure in errore il P. Luigi Pungileoni, asserendo che Raffaello imitasse da Giovanni suo padre la figura in iscorcio che spezza la verga.

La corte del Vaticano venne eretta sopra il suo proprio modello, fatto in legno [1], e composto da lui medesimo; e le sue gallerie con porticati aperti e da colonne sopportati, o logge, come diconsi generalmente in Italia, giranti all' intorno, furono da lui destinate ad essere adorne da un nuovo genere d' abbellimento; nuovo soltanto per li tempi moderni; giacchè quel

Nella seconda lettera, che serve di schiarimento e di appendice alla prima, ragiona di nuovo più minutamente, delle suddette due tavole, descrivendole amendue, e facendone conoscere diligentemente le variazioni tutte che l'una dall'altra distinguono, non valenti per altro, siccome estranee al grande oggetto che nelle due tavole si rappresenta, a togliere a quella di Pietro il vanto d' essere l' originale, nè all' altra di Raffaello il nome d' essere la copia. Fermandosi quivi a parlare specialmente del maraviglioso tempietto, onde il Vasari non sa abbastanza encomiare la bellezza, ne viene alla persuasiva conclusione ch' esso tempietto venisse sulla tavola di Raffaello disegnato da Pietro istesso; intorno a che, ed a molte altre savie osservazioni in proposito dello studio che Raffaello potè fare sì per tempo dell' architettura e della prospettiva, rimandiamo li nostri lettori alla lettera medesima del sullodato sig. avvocato Mancini, la quale è degna veramente dell' attenzione de' critici intelligenti, e di tutti coloro che desiderano vedere rettamente nelle opere de' nostri sommi connazionali. Solo noi qui aggiugneremo ch' egli dopo di aver creduto nella prima sua lettera che la tavola di Pietro si trovasse in Roma, ne avvisa nella seconda, ch' essa ne andò a Parigi al tempo del fatale spoglio, siccome leggesi anche a pag. 14 del *Catalogo dei capi d'opera*, che passarono colà, Milano, ediz. seconda; e che al suo ritorno per l' Italia rimase in Lione, donata dall' immortale Pio VII ad un distinto generale francese, al quale professava speciale gratitudine. Da alcun altro pure si è detto, trovarsi esso quadro attualmente all' accademia di Grenoble; ma che fosse in Lione ci sovveniamo averlo sentito ripetere da varii viaggiatori che colà il videro, e lo credevano una replica di quello esistente nella Pinacoteca di Brera, operata dallo stesso Raffaello.

Nella prima di esse lettere ne dà la notizia l' illustre Autore che in Città di Castello omai più non esistono di Raffaello, che due stendardi nella chiesa della SS. Trinità, rappresentanti uno il Crocifisso con al di sopra il Padre Eterno, l'altro la creazione di Adamo e di Eva, ambedue di stile pretto peruginesco; giudicate opere di Raffaello da una fama antica ed inconcussa; ed ultimamente dal celebre dipintore cav. Wicar, che recossi colà in persona ad ammirarli. Al Sanzio pure si attribuiscono alcuni disegni delle storie eseguite negli specchi de' banconi o stalli del coro, come sono il *Sacrifizio di Abramo*, l'*Adorazione del vitello d'oro*, la *Risurrezione di Lazzaro* e la *Crocifissione*. Quivi pure si fa menzione di una bella Annunziata del sesto appresso a poco di un gradino di altare, venuta in potere del chiarissimo Autore delle lettere, il quale senza impegnarsi in una accurata descrizione, come di cosa sua ciascuno avrebbe fatto, ne dice che tutti quelli che la videro la riconobbero per opera di Raffaello, compreso lo stesso cav. Wicar, che la esaminò lungamente: e ne accenna la probabilità che possa essere una di quelle tavolette che Raffaello dipinse sotto alla tavola del Crocifisso che passò ad ornare la vasta galleria dell' eminent. cardin. Fesch.

Non vogliamo pure tralasciare di accennare che'l rilodato signor avvocato Mancini è di parere col Comolli, col Della Valle e con altri, che Raffaello tornato di Firenze la prima volta si recasse con Pietro a dipingere il bell' affresco de' Re Magi all' in oggi Città della Pieve nella chiesa di S. Maria de' Bianchi, e portante la data dell' anno medesimo in cui fu eseguita la tavola dello Sposalizio.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 204.

gusto d' ornare, il quale si disse *grottesco* od *arabesco*, veniva allora tratto effettivamente dall' antichità.

Non è qui il luogo di ricercare fino a qual punto questo genere fosse allora da tenersi per un nuovo acquisto. Il gusto d' ornare, se vuolsi generalizzarne la nozione, appartiene ad un istinto universale, che non saprebbesi definire nè per rispetto a' suoi elementi, nè a' suoi prodotti senza ricadere nell' idea di capriccio: ma il capriccio può essere sottomesso ad alcune distinzioni, secondo che procede o dall' ignoranza, o dall' uso inveterato, o dai lumi dell' imitazione e del gusto, il quale, in ogni genere d' invenzione, sa regolare e moderare i voli dell' immaginazione.

Sicuramente si potranno trovare nel genere dei rabeschi antichi alcuni punti di confronto in tutti, specialmente nelle opere arabe o gotiche, le quali non sono che alterazioni di forme, o d' idee appartenenti originariamente a quelle del Basso-Impero di Costantinopoli, o dell' Italia. Li due secoli precedenti a Raffaello aveano già veduto ricomparire più d' una foggia di quella maniera d' impiegare quegli elementi d' ogni genere, combinandoli assieme, che entrano nell' ornamento degli edifizj. Ma bisognava, che la ricerca e lo studio degli antichi avanzi concorresse a richiamare il rabescatore sulla vera strada d' un gusto, che da tanti secoli era scomparso *.

Di già un certo Morto da Feltre, curioso indagatore di quegli avanzi nascosti e sotterrati ne' dintorni di Roma e di Napoli ** nelle catacombe numerose, che le loro stesse rovine, se così puossi esprimere, aveano conservate, si era occupato nel far rivivere quel gusto, cui diedesi il nome di *grottesco*, dai luoghi sotterranei detti *grotte*, onde i modelli venivano ritrovati. Tuttavia per ripigliare nelle nuove imitazioni il valore e tutto il

* Se dobbiamo credere al Montfaucon, il quale nel suo *Diarium Italicum*, *Parisiis* 1702, cap. 26, pag. 380, parlando della chiesa di S. Pietro appartenente ai Monaci Cassinesi di Perugia, dice: *Cathedrae Chori, delineatore Raphaele Urbinate, inferiores tessellato opere, superiores Anaglyphis pulcherrimis concinnatae:* non che al P. Galassi, il quale a pag. 39 della sua *Descrizione delle Pitture di S. Pietro di Perugia ecc.* quivi 1774, ne ripete la stessa opinione del Montfaucon in questi precisi termini = « gli Stalli del coro in numero di quaranta nell'ordine superiore sono composti di altrettanti specchi, di basso rilievo in noce, ideati e disegnati dal divino Raffaello d' Urbino: » pare che si possa conchiudere col Taja e col Mariotti che Raffaello conoscesse e disegnasse questo genere di ornati che si chiamano *grotteschi*, anche prima di venire a Roma; e come sostiene il Mariotti in diversi luoghi delle sue *lettere pittoriche perugine*, lo apparasse nella scuola di Pietro, il quale era espertissimo.

** Vasari, tom. 4.°, pag. 128. Il nome di questo Morto da Feltre era *Pietro Luzzi*, che dicevasi anche *Zarotto*. Il Vasari e 'l Ridolfi sono discordi nel dare le notizie di questo pittore, ed il sig. Ticozzi nel suo *Dizionario dei pittori*, ha riportato saviamente l' una e l' altra opinione, deducendone la più probabile conchiusione. *Vedi*, tom. 1.°, pag. 327.

bello di questo genere, esso esigeva ben altri mezzi di quelli onde serviasi il pittore da Feltre: poichè componesi di tante parti diverse, che se il merito consiste nell' elegante eseguimento di ciascuna, molto più ancora dipende dalla felice combinazione di tutte.

All' epoca in cui Raffaello venne incaricato dell' architettura e degli ornamenti delle Logge del Vaticano, eransi discoperte le famose Terme di Tito. Egli è certo che gli ornati, ond' erano fregiate tutte le sale di questo vasto edifizio, gli hanno inspirato l' idea di applicarne il gusto alle gallerie, forse a tale effetto ordinate da lui nella corte del Vaticano, la cui disposizione è una delle più favorevoli per esso. Nella continuazione di questi portici, formando ciascuna arcata una volticella particolare, offre alla leggerezza de' rabeschi certi spazj moltiplicati e poco estesi.

Le sale delle Terme di Tito, da lungo tempo sotterrate, doveano alla medesima causa che le aveano fatte dimenticare la conservazione intiera delle loro pitture; le quali ancor allora vantavano tutto lo splendore del loro primo tempo, splendore che 'l contatto dell' aria ed alcuni altri accidenti hanno fatto loro perdere di poi. L' Urbinate adunque colse l' occasione di riprodurre con maggiore grazia che non se lo avesse fatto ancora, quelle minutezze eleganti di forme antiche, quelle mischianze di colori, di stucchi, di scherzi ingegnosi, ma lontani dalla stravaganza, nella quale strascina tanto facilmente la libertà d' un tal genere di composizione. Veramente egli s' appropriò non affatto, siccome l' hanno detto alcuni, gli ornamenti delle Terme di Tito, ma semplicemente lo spirito, per così dire, e 'l gusto, che ne costituiscono il principale valore *.

Se si volesse prestar fede ad una certa tradizione, bisognerebbe credere, ch' egli avesse fatto copiare e di poi distrutto alcune parti di quegli ornamenti per attribuirne a sè stesso l' invenzione: ma una tale asserzione viene smentita bastevolmente dal confronto che si può fare di tutte le pitture delle Terme di Tito fino a questo giorno intagliate, con quelle benissimo eseguite delle Logge; e forse non si riuscirebbe a trovare in queste un solo impronto reale e positivo. Quando pure si accordasse che qualche parti dello stucco, lo che

* Che le Terme di Tito siano state scoperte al tempo di Raffaello, che questi abbia imitata quella elegante maniera nelle famose Logge del Vaticano, lo dimostra il Carletti coll' autorità di scrittori contemporanei: ed appare evidentemente al solo confrontare i disegni delle Logge con quei delle Terme, essendo stati amendue pubblicati anche coi proprii colori. Chi fosse vago di fare questo confronto, il quale tornerà sempre all' osservatore di molto profitto per l' arte, s' ei la professa; per la sua istruzione se n' è dilettante; vegga l' opera intitolata = *Le antiche camere delle Terme di Tito, e le loro pitture restituite al pubblico, delineate, incise e dipinte, descritte da Giuseppe Carletti.* Roma 1776 in foglio col relativo atlante.

può essere probabilissimo, fossero state o staccate, o modellate, o copiate da Giovanni da Udine, collaboratore principale del Sanzio in questa vasta impresa, la cosa meriterebbe appena d' essere osservata.

Giovanni da Udine * era eccellente nel dipingere fiori, frutta, ed ornamenti d'ogni genere. Datosi da molto tempo a questa parte d'imitazione, veniva adoperato da Raffaello ad eseguire ne' suoi quadri alcuni accessorj, quali sono, per esempio, gli stromenti musicali di Santa Cecilia, onde terrassi parola in breve. Fu egli particolarmente che, visitando col suo maestro le Terme di Tito, lo incoraggiò nel progetto degli ornamenti delle Logge. Pel compiuto riuscimento dell' opera gli mancava la cognizione del segreto dello stucco antico, vale a dire della materia che servì agli antichi per fare e moltiplicare gli ornamenti scolpiti, e le piccole figure in basso-rilievo che si frammischiano colle pitture. Giovanni da Udine ne ritrovò ben presto il processo; lo che ottenne sicuramente decomponendo alcuni frammenti degli antichi ornati, ed alcuni piccoli oggetti, che n' avrà tolto: ed ecco quello ch' avrà potuto dar luogo alla tradizione che venne quindi riferita.

Il nostro genere di rabeschi, comechè moderno ne sia il nome, è certissimamente lo stesso di quello, che composto anticamente d' un misto di ornamenti molto diversi, formò le delizie un tempo dei Romani, e venne censurato da Vitruvio. Come architetto, e non ammettente ornamento se non il confacente all' architettura e al serio de' suoi principj, Vitruvio ebbe ragione: ma come ornatore non avrebbe avuta la ragione con lui. Diversi sono coloro, che non avendo nella loro mente che una sola misura, pretendono di sottomettere alla stessa critica le produzioni più gravi, e quelle più leggeri delle belle arti **. Havvi senza dubbio nell'ornato, e nel suo uso, comunque arbitrario possa essere, una parte che deve appoggiarsi alla ragione: ve n' ha un' altra, tutta dipendente dalla leggerezza, e dallo scherzo dell'immaginazione, la quale non riconosce per giudice che 'l gusto,

* Nacque da Francesco Nanni, altrimenti de' Ricamatori, l' anno 1494, o come altri credono nel 1489; fu scolaro di Giorgione, poi di Raffaello, e terminò in Roma li suoi giorni l' anno 1561. *Vedi* Vasari, tom. 5.°, pag. 365, e Ticozzi Stefano, *Dizionario dei pittori fino al* 1800, in 2 vol. in 8°. Milano 1818, presso Vincenzo Ferrario.

** Questa osservazione giustissima del valent. Quatremere ci pare molto adattabile anche al giudizio troppo rigoroso, e poco ragionevole, che ha dato di questi rabeschi delle Logge Vaticane il nostro italiano Francesco Milizia nella sua Operetta citata, dove, trasportato forse da una troppo esagerata ammirazione, portata ad una specie di delirio per tutto ciò che appartiene alla serietà de' principj del sublime suo maestro Vitruvio, si è creduto disonorare queste opere raffaellesche con termini inventati dalla sua mente, e poco dicevoli alla squisitezza della sua operetta, a quella grandissima venerazione in che tiene egli stesso Raffaello, ed a quella urbanità, che deve distinguere soprattutto le persone veramente erudite, come il sig. Milizia.

per regole che le convenienze d'un sentimento, il quale non si saprebbe definire. Ma la prova che questa sorta di regole eziandio hanno nella loro regione qualche cosa di fisso e di vero, si è che dopo Raffaello una moltitudine di ornatori si sono esercitati nei rabeschi senza aver potuto ottenere com'egli l'indulgenza della ragione, e l'approvazione delle persone di gusto; fa uopo convenire, che molti hanno preso errore; e da quel piacere che ne viene alle volte da certe amabili follìe, conchiusero che si può sempre piacere non facendo che follìe.

Raffaello ebbe due grandi meriti in questa parte, i quali son dovuti a lui solo: poichè quantunque non debbasi riguardare come solo ed immediato autore di tutte le composizioni rabesche delle Logge, devesi per altro convenire che 'l suo ingegno e la sua mente presiedettero a tutte prese insieme.

Il suo primo merito consistette realmente in quella certa direzione, che non si conosce bene se non quando questa cessa d'essere in attività: vuolsi quivi intendere quell' influenza morale del gusto che ne coordina tutte le parti, fa scelta delle particolarità più felici, corregge l'eccesso della varietà coll' unità di un motivo generale, e sa applicare allo eseguimento di ciascun oggetto il talento che vi conviene.

Ma l'altro merito di Raffaello in queste composizioni fu quello della originalità: parecchie di esse ne provano ch'ei pensò per il primo ad introdurvi un ordine d'idee, delle quali non veggiamo ch'abbia trovato mai un modello nei rabeschi dell' antichità.

Coll'adoperarvi l'allegoria trovò sovente il mezzo di rendere interessanti per la mente alcune parti d'ornato che sembrerebbono non essere destinate che al dilettamento degli occhi. Niente di più ingegnoso della maniera, ond' egli seppe dar vita a quella specie di lingua morta, composta di segni che restano insignificanti e per rispetto a loro medesimi, e per rispetto alle loro relazioni, allorquando il solo caso decide della ragione che li riunisce. Quella certa stravaganza apparente di cotali riunioni, discordanti di forme, il Sanzio seppe temperare coll' infusione, se così si può dire, d'un' idea morale, che ne diventa o l' argomento o la spiegazione. Allora nel legame che vi si scopre si prova un piacere improvviso, quello cioè di vedervi e di riconoscervi la ragione sotto al velo trasparente della follìa. Se gli antichi avessero concepito il rabesco secondo questo sistema, l' avrebbono potuto paragonare a quelle figure grottesche di Sileno che facevansi in legno [1], la cui vista, al dir di Platone, moveva al riso; ma che per un contrasto singolare racchiudevano in esse li simulacri degli Iddii.

1 Platonis Convivium, pag. 333.

Noi qui intendiamo di parlare di quelle composizioni di Raffaello, nelle quali ora le virtù, ora le stagioni, ora le età della vita vanno mescendo i loro diversi emblemi alle dotte fantasie del suo pennello. Quivi si veggono li simboli de' sensi o degli elementi; là gli istrumenti delle scienze e delle arti, ed ogni sorta d' idee personificate, formare de' veri quadri, cui poteva solo concepire e comporre il genio del pittore della storia.

Tale si è, per esempio, il bel pilastro arabesco delle stagioni.

Nella sommità havvi rappresentata la Primavera sotto l' emblema di due felici amanti, i quali posano sopra fiori, e si tengono abbracciati in mezzo a rami di mirto e di alloro, onde sono circondati. Al disotto si mira la State, raffigurata nella Dea della fecondità, coronata di spighe, attorniata da frutta e da piccoli fanciulli. Un ceppo di vite, sopportante questa composizione, è il simbolo della stagione della vendemmia, ed alcuni fanciulli si occupano, gli uni ad arrampicarsi sur li suoi rami per staccarne i grappoli; altri a scaricarli; ed alcuni gli stanno pigiando co' lor piedi. Il liquor di Bacco cola da tutte parti, e cade d' uno in altro vaso, il quale viene sostenuto dalla costellazione del Verno, la fredda Pleiade, circondata dagli impetuosi figli di Borea, portatore delle brine: essa è in atto di spargere con ambe le mani falde di neve, onde vien coperta la terra. Si riconosce pure il freddo, o 'l Verno personificato, alla figura d' un uomo tutto ravviluppato nei panni, il quale, assiso tra due alberi spogli delle loro frondi, pone termine da basso alla composizione, ed all' allegoria.

Con quale ingegnosa varietà d'idee sopra un altro pilastrino di rabeschi ha saputo l' Urbinate rappresentare le età della vita coll' emblema delle Parche!

Sotto la figura d' una giovanetta, Cloto par che stia lavorando con quella specie d' indifferenza, che è compagna della bella età della vita: essa fila, e si rivolge per riguardare l' Amorino che tiene il suo fuso. Lachesi, al disotto di lei, ha forme più marcate, e l' aria d' essere più attenta al suo operare: questa è l'età del lavoro e della trista previdenza; segue coll'occhio il suo filo, che vede cadere sotto la forbice della severa Atropo; la quale è seduta sopra una specie di cenotafio; ha una testa di morto a' suoi piedi, e li suoi tratti sono quelli d' una donna vecchia, ma robusta. Questa figura potrebbe essere, nel linguaggio poetico dell' arte, il migliore modello che si potesse proporre per rappresentare la morte, senza offerire agli occhi un' immagine ributtante.

Ci pare abbastanza il sin qui detto per far comprendere quale fosse l' influenza del genio di Raffaello sopra questa parte d' ornamenti, rispetto alla quale non si saprebbe da tre secoli in poi ritrovare un'opera da potersi

citare paragonabile a quella delle Logge *. Egli è bensì vero che non ritrovossi più un artefice nella posizione d'imprendere tanti lavori, con mani sì abili, e nello stato d'associare allo eseguimento de' suoi pensieri un sì gran numero d'uomini, e di tanto ingegno come lo furono nei generi più variati coloro, che noi faremo conoscere alla fine di questa Istoria, siccome quelli che hanno composta la così detta scuola di Raffaello.

A ciò contribuirono eziandio l'ascendente della sua supremazia, e la piacevolezza del suo carattere morale, qualità che gli procurarono sopra tutto ciò che l'attorniava una specie d'impero, sotto il quale trovavasi ciascuno contemporaneamente e felice e glorioso di vivere. Coloro che avrebbono potuto pretendere di diventare suoi rivali, erano soddisfatti nella vanità d'essere suoi discepoli, e tutti erangli amici. La particolarità principale, onde fu distinta pure questa scuola, si è che un medesimo legame, quello dell'amicizia, ne riuniva tutti i membri [1]. Le gelosie pur troppo comuni tra gli artisti, non v'erano conosciute: le rivalità pure dell'ingegno ridondavano a profitto del capo, la gloria del quale era come una proprietà comune, al cui incremento tendevano di concerto le singole pretensioni di tutti. Da ciò proveniva quella potenza straordinaria sopra i talenti, onde l'Urbinate disponeva come di un bene di famiglia; da ciò quel concorso di mezzi in ogni genere, che diedero al suo genio il modo di moltiplicarsi sotto tante forme diverse.

Siamo costretti di riprodurre questi fatti in tutto il corso della Storia di Raffaello, per spiegare al lettore l'estensione delle sue imprese, e la moltiplicità delle opere che portano il suo nome, e lo portano tutte a buon diritto; poichè, s'egli è vero che senza tali soccorsi non si sarebbono potute terminare; egli è più vero ancora, che senza l'azione principale, e la influenza del suo genio, non avrebbono avuto esse neppure cominciamento.

* Il Taja nella sua pregevolissima *Descrizione del Palazzo Vaticano*, da noi lodata poco prima, ci ha lasciato una minuta indicazione di tutti gli ornamenti e grotteschi e biblici, od altri che per opera, o per direzione del divino Raffaello fregiarono li diversi piani di queste Logge: egli ricorda i nomi di tutti coloro che collaborarono nella magnifica impresa, e dopo d'avere descritto, da peritissimo nell'arte, le innumerevoli parti di essa, fa conoscere come *l'energia della penna* non possa *giugnere a divisarne i pregi distinti, per li tanti diversi ornati:* quindi sentendo vivamente l'altissima importanza della preziosità di tanti variati tesori pittorici, ne deplora amaramente il guasto, che *la barbarie degli uomini, l'ingiuria de' tempi, e li varj muramenti che vi si fanno nel tempo dei Conclavi*, menarono, e vanno tuttora menando sopra una messe così ricca ed unica. Le belle arti, e i professori delle medesime dovranno conservare una memoria immortale verso l'animo grande del cardinale Valenti, il quale tolse munificentemente ad una eterna oblivione questi rari monumenti col fare tutto disegnare eccellentemente dal pittore spagnuolo la Vega, grotteschi, stucchi, bassirilievi e storie della Bibbia, di cui parlerassi in appresso. *Vedi, ibidem*, pag. 126 e seg.

1 Vasari, *ibidem*, pag. 227.

Ed ecco particolarmente quello che deesi dire, dell'intrapresa delle Logge del Vaticano; intrapresa, la quale componendosi di due opere tanto distinte [1], noi abbiamo creduto doverne dividere la descrizione, senza essere con ciò infedeli ad un ordine di date precise, ordine che mal si potrebbe tenere nel dare le nozioni d'un lavoro che venne eseguito probabilmente in diversi anni. Ma parve cosa naturale il riferire l'opera dei rabeschi all'epoca nella quale il Sanzio venne incaricato della costruzione di queste belle gallerie, le quali, siccome abbiamo detto, saranno state fabbricate secondo la bisogna degli ornamenti, che le doveano decorare *.

Siamo ora per ripigliare la serie delle altre opere particolari, le cui date devono aver avuto luogo contemporaneamente a quella delle grottesche delle Logge, e potrebbero comprendere gli anni 1514 e 1516, e fors'anche oltrepassarli.

Quadro di Santa Cecilia.

*Intagliato da Strange e da Massart.*

Le pitture dell'Eliodoro e dell'Attila, ci hanno fatto conoscere l'ingegno di Raffaello pervenuto al più alto grado di quella maniera che si è chiamata la sua seconda. Lasciando da parte ciò che spetta all'invenzione o alla forza del pensiero, vi si è riconosciuta maggiore arditezza di disegno, un vigore più sentito nelle ombre e nelle tinte, ed un aspetto generalmente più energico, il quale, al solo giudicarlo cogli occhi, stabilisce una differenza

1 Li rabeschi e le pitture de' soggetti tratti dalla Bibbia, conosciute generalmente sotto il nome di *Bibbia di Raffaello.*

* A quanto abbiamo detto in proposito di queste Logge nelle note precedenti, non possiamo far a meno di aggiungere qui, anche per consolidare la nostra opinione che abbiamo esternato contro il Milizia, il savissimo giudizio che ne ha dato il valentissimo sig. conte Leopoldo Cicognara, nella sua non mai abbastanza lodata *Storia della Scultura*, vero monumento alla sua patria Italia, dove con tanta dottrina, acume, vivezza e con animo sinceramente italiano ci fa conoscere come gli ornamenti delle Logge servissero al risorgimento del buon gusto nel secolo XVIII. « *Quelle divine composizioni, e quegli elegantissimi ornamenti, col mezzo dell' incisione,* dice egli, *diffusero una grandissima luce per tutto il mondo . . . . . si ripetevano questi in ogni forma per decoro delle interne abitazioni, tanto in rilievo che in dipinto, e ritornarono gli ornamenti a non bramarsi e a non apprezzarsi, se non ricordavano o le disotterrate pareti Ercolanensi, o Pompeiane, o le antiche Terme Romane, o le Logge del Vaticano.* » *Vedi, ibidem,* edizione eseguita, con vero amore dell'arte tipografica, in Prato per li Fratelli Giachetti, 1824, vol. 7.$^{mo}$, lib. VII, cap. I, pag. 36 e seg.

Oltre ai bellissimi intagli, eseguiti da Giovanni Volpato, già ricordati dal biografo francese, a quelli di Ottaviani, di David e di altri, sono commendevolissimi e per la purezza del disegno, e per la nettezza del taglio, e per la migliore possibile esecuzione li due fogli, contenenti sette pilastrini ciascuno, intagliati da Giacinto Maina in Venezia l'anno 1806, sui modelli originali, dipinti dal gran Raffaello, e da lui presentati all'immortale pontefice Leone X, innanzi di dar mano all'impresa delle Logge Vaticane.

Li due foglj suddetti trovansi in gran numero presso il sig. Giuseppe Vallardi, negoziante di stampe e libri in Milano.

sensibilissima con quel tuono chiaro e puro ma un poco freddo, con quella maniera affettata ed alquanto secca che si scorge nelle opere della prima epoca.

Il quadro a olio di Santa Cecilia trovasi evidentemente nel primo ordine di quelli che appartengono alla seconda maniera di Raffaello. L'ordine del tempo in cui viene collocato, ne dà già buona testimonianza, e Malvasia [1] ne ha fissata l'epoca con molta precisione, provando che non ha potuto essere cominciato prima della fine del 1513.

Raffaello viene riconosciuto certamente il primo di tutti gli artefici in quella parte della pittura, che composizione si dice: nessuno può sostenere con lui il confronto per rispetto alle scene d'azione, di movenza e di passione *. Ma nessun altro pure potrebbe contendere con lui del primato, in quelle specie di soggetti, senza soggetto propriamente detto, ne' quali diverse figure ravvicinate, anzichè legate fra di loro, per null' altra ragione si trovano assieme se non pel capriccio di colui, il quale per l'uno o per l'altro motivo **, commette al pittore di riunire in un sol campo un certo numero di persone estranee le une dalle altre. Tali rappresentanze nessun altro sistema offrono alla composizione, eccetto quello dei bassirilievi antichi, ne' quali le singole figure più o meno isolate pare s'attengano unicamente al carattere della statua.

Tale è la celebre tavola di Santa Cecilia accompagnata dalle figure di San Paolo, di Santa Maria Maddalena, di San Giovanni Evangelista, e di Sant' Agostino, ciascuno nei costumi, e cogli attributi che singolarmente gli appartengono.

Nei quadri di questo genere fece mostra pure di un merito forse tutto suo proprio, quello cioè, di presentare ciascuna figura in modo da poter

1 Malvasia, *Felsina Pittrice*, tom. 1.°, pag. 44. = Quest' opera fu commessa a Raffaello in Roma dal cardinale Lorenzo Pucci del titolo de' Santi Quattro, ad istanza della beata Elena dall' Olio bolognese per la sua cappella nella chiesa di S. Gio. in Monte, che lasciò poi in eredità ai signori Bentivogli. Fu trasportata a Parigi nel 1796, dove venne levata dalla tavola, e posta sopra la tela; e riportata in Bologna nel 1815.

* Il Lanzi pure dopo d'avere attribuito a Raffaello la portentosa facoltà d'inventare nel grado più eminente, chiamandola corona del suo merito, ci dice in proposito della composizione, che in essa Raffaello è *maestro di color che sanno. Vedi* ediz. ricordata, tom. 2.°, pag. 93.

Anche il severo critico Milizia, parlandoci nella citata sua *Operetta*, della prima parte della pittura, la composizione, che consta, secondo lui, d'invenzione, e di distribuzione, ci dice, discorrendo della prima, la quale è la più importante, che *vi si è sopra tutti gli altri pittori contraddistinto Raffaello. Vedi* a pag. 82.

** *Vedi* il testo di questa storia un poco più avanti, dove spiega meglio l'autore la causa di tali composizioni essere riposta nei singoli voleri di chi le allogava all'artefice.

diventare, senza alcun cangiamento, il tipo d'una bellissima statua: il perchè puossi affermare, che la scultura non ne saprebbe trovare uno più adatto e per la posa, e pel carattere, e per l' aggiustamento, a rappresentare l' Apostolo de' Gentili, di quello di San Paolo posato su la sua spada. La figura di Santa Maddalena, e quella di Santa Cecilia, supposte in marmo tali come si ammirano in questa tavola, sarebbono eccellenti opere di scultura.

Il quadro di Santa Cecilia, rispetto specialmente alla pittura, distinguesi per una gran forza di tuono, e per quella energia di tinte e d' effetti che Raffaello cercava nel contrasto delle ombre, trattate soventi volte senza trasparenza. Questa pratica, la quale viene attribuita ancora più a Giulio Romano che a lui, era dovuta alla poca esperienza che aveasi allora dell' effetto della mescolanza di certi colori nella nuova maniera di dipingere, la quale esigeva ben tutt' altra distribuzione di chiariscuri, da quella delle scuole precedenti. Da ciò provenne quell' aspetto piuttosto cupo del quadro di Santa Cecilia, nel quale abbiamo detto già che Giovanni d' Udine pinse gl' instrumenti musicali *, e nel quale credesi pure di riconoscere il concorso di Giulio Romano nella maniera di usare troppo nero nelle ombre **.

Ma l' Urbinate solo avea, senza dubbio alcuno, dipinto le teste di tutti li personaggi, con quella forza e quella grazia d' espressione, che a lui solo erano proprie. Egli solo pure sembra ch' abbia potuto delineare, e terminare nella sommità della composizione quell' abbagliante coro di angeli, onde li

* *Vedi* poco prima a pag. 82.

** Il prelodato Milizia parlando del *chiaroscuro*, che, secondo lui, in pittura *è l' arte d' usare i colori, e di distribuire i lumi e le ombre, affinchè rilevino quelle parti che hanno da comparir rilevate, tondeggino altre, lisce queste, quelle rilucenti*, aggiunge che *Raffaello non conobbe i riflessi, i quali contribuiscono tanto alla chiarezza e alla grazia.* Noi non pretendiamo di levarci a giudici di questa asserzione del Milizia, ma sulle orme della generalità di que' tanti uomini valenti che hanno dato giudizio del sapere del Sanzio preso sotto qualunque aspetto, diremo: che se il Milizia, avesse posseduto in pittura quella finezza di gusto, che lo distingue meritamente nell' arte dell' architettura, avrebbe saputo dare un giudizio più retto, non generalizzato, ed avrebbe reso all' Urbinate quella giustizia che gli è dovuta eminentemente anche nell' *arte d' usare i colori. Vedi l' Operetta* citata a pag. 85 e seg.

Se alle volte ad alcun giovane studioso, che non fosse ben esperto ancora nell' arte di conoscere il vero merito delle opere del Sanzio, capitasse alle mani la descrizione e 'l giudizio che di questo quadro, da tutti lodatissimo, ha dato il Richardson nel tomo 3.°, parte 1.ª, pag. 43 e seg., del suo trattato della Pittura, stampato in Amsterdam nel 1728: lo invitiamo a voler leggere la 5.ª delle lettere del canonico Luigi Crespi, indiritta al sig. Innocenzo Ansaldi, e stampata fra le pittoriche raccolte dal Bottari, vol. 7.°, pag. 54 e seg., nella quale si mostra l' erroneità del Richardson, e le contraddizioni in cui è caduto volendo criticare quest' opera celebratissima del Sanzio.

divini concenti sembrano mescersi, o servire di preludio a quelli della patrona dei musici *.

Questo quadro era fatto per adornare in Bologna la cappella di S. Giovanni in Monte: e quindi Raffaello lo indirizzò per alla volta di essa città al suo vecchio amico Francesco Raibolini, detto il Francia, pregandolo a volerne invigilare lo scassamento, ripararvi quei graffi che lo trasporto avesse potuto cagionarvi, e correggervi pure ciò ch'ei giudicasse a proposito [1]. Il Vasari, che rende conto di queste particolarità, narra che 'l Francia bramava ardentemente ne' suoi ultimi anni di contemplare un' opera di Raffaello, col quale era di già stato legato in amicizia, ma del quale la sola rinomanza dopo assai lungo tempo gli avea fatto conoscere le maraviglie: che all' aprimento della cassa capiente il quadro di Santa Cecilia, il pittore

* Il Vasari nella Vita del Francia, tom. 2.°, pag. 514, chiama questa tavola *divina, non dipinta, ma viva;* e nella Vita del Sanzio, dopo d'aver fatto della stessa un encomio pieno di ammirazione, e degno veramente del lodato e del lodatore, dice che *gli diede, oltre le lodi che aveva, più nome assai;* al qual proposito fra li molti versi latini, e volgari che furono fatti, ne riporta li due seguenti, che sono bellissimi:

*Pingant sola alii referantque coloribus ora;*
*Caeciliae os Raphael, atque animum expli-*
*[cuit.*

Parimenti un altro moderno poeta inglese, il sig. Dryden, dopo d'avere contemplato in Bologna la S. Cecilia, trasportato dalla divina espressione di questa Santa, cantò mirabilmente il poter della musica con questi versi ingegnosi:

. . . . . . *Divine Cecilia came*
*Inventress of the vocal frame;*
*The sweet enthusiast, from her sacred store,*
*Enlarg'd the former narrow bounds,*
*And added length to solemn sounds,*
*With nature's mother-wit, and arts (un-*
*[known before).*
. . . . . . . . . . . . . .
*She drew an angel down.*

. . . . . . . . . . *Ecco*

*La divina Cecilia, trovatrice*
*Del vocale stromento. Quella dolce*
*Entusiasta colla sacra forza*
*Del suo spirto gentil venne allargando*
*I già stretti legami, e fe' più lunghe*
*Le solenni armonie, coll'almo ingegno*
*Che le donò natura, e con bell'arte*
*Non conosciuta in pria* . . . . . .
*Ella visse qual angelo* . . . . . . . .

Il sig. Michelangelo Prunetti nel suo bel *Saggio Pittorico*, stampato in Roma nel 1786 a pag. III; e poscia nel suo *Viaggio Pittorico-Antiquario d'Italia e Sicilia ecc.*, impresso pure in Roma nel 1820, in quattro volumetti in dodici, descrivendo nel tom. 2.°, pag. III, le cose degne da vedersi nella *chiesa di S. Luigi de' Francesi*, ricorda al forestiero la bella copia di questo quadro, nella quale il Guido ha saputo compartire tutte le bellezze dell' originale. E noi v'aggiugneremo che anche in Dresda se ne conserva una bellissima, operata da Giulio Romano: e che un' altra ne abbiamo pure veduta, eseguita in questi ultimi anni dal già lodato sig. Francesco Gagna di Vercelli, veramente con applauso di tutti gli intelligenti; la quale passò presso la Corte di Torino, che va incoraggiando il nostro valente connazionale, suo vassallo, con sempre nuove commissioni.

1 Vasari, *ibidem*, Vita di Franc. Francia.

da Bologna fu talmente abbagliato e preso da maraviglia, che cadde ammalato e morì.

Tale morte subitanea, in proposito della quale il Vasari stesso aggiugne che alcuni vi diedero un' altra causa, può dessa essere stata attribuita con un poco di verisimiglianza all'impressione prodotta dalla Tavola raffaellesca? Per quanto poco importante sembri simile richiesta rispetto al fatto, l'istoria del cuore umano ne può permettere che si cerchi di rispondervi. Egli è certo, che 'l Francia godendo da molto tempo nella sua città di una riputazione superiore a quella di tutti, apparteneva per altro alla vecchia scuola, la quale aveva ancora li suoi partigiani, e doveva quindi difenderne le sue pretensioni. Se si suppone, ciò che per nulla tiene allo straordinario, che malgrado i legami onde abbiamo parlato, poteva per rispetto a Raffaello provare il Francia quel sentimento penoso a sopportarsi da un vecchio, la tema, voglio dire, d'essere superato da un artefice tanto giovane, e con tale supremazìa, che 'l suo amor proprio non gli aveva forse permesso di credere, sentendola a celebrare; se si suppone, io dico, tutto questo, non è per niente impossibile, che un tale palesamento fatto improvvisamente, abbia prodotto in lui quella violenta impressione, la cui ferita viene paragonata dal cuore dell' invidioso a quella d' una pugnalata. Il Malvasia tuttavolta ha confutato il Vasari col fatto, che il Francia [1],* avea dovuto vedere alcuna opera del Sanzio in Bologna; e cita la Visione d' Ezechiello, di cui abbiamo parlato più sopra, la quale doveva, dice egli, trovarsi in quella città nel 1510. Ma fra questa tavola, e quella della Santa Cecilia v' ha molta lontananza, giacchè essa è una delle più piccole di Raffaello dopo quelle della sua prima gioventù, e per la maniera sia di operare, sia di pingere, sentiva ancora un poco le abitudini dell' antica scuola **.

1 Malvasia, *ibidem*, tom. 1.°, pag. 44.

* *Vedi* la nostra nota precedente, posta a pag. 63. Le forti ragioni in contrario, apportate dal Malvasia, convinsero anche il Baldinucci, il quale confessa di rimanerne persuaso. *Vedi* tom. 6.°, pag. 199, edizione milanese, eseguita con tanto onore dalla Società de' Classici Italiani.

Sarebbe stato desiderabile che il signor Ticozzi nel suo *Dizionario dei Pittori* si fosse data la cura di esaminare nella Vita del Francia le diverse relazioni su questo fatto di tanti valenti scrittori che ne hanno parlato, e da quel savio critico ch' egli è, avesse esposto il più fondato giudizio intorno al medesimo, e non tacerlo intieramente, siccome ha fatto.

** *Vedi* in proposito dell' Ezechiello la nostra nota a pag. 64.

Quivi il Vasari tom. 3.°, pag. 194, ediz. citata, parla d'un gran quadro che Raffaello mandò *ai conti da Canossa*, rappresentante *una Natività di nostro Signore bellissima, con un'aurora molto lodata, siccome è ancora Sant' Anna, anzi tutta l' opera, la quale non si può meglio lodare, che dicendo, che è di mano di Raffaello da Urbino*. L' annotatore dimostra la falsità d' un libricciuolo pubblicato in Bologna nel 1720, da Giacomo degli

Nel decimo sesto secolo era egli molto in uso di riunire a piacimento di certe particolari divozioni, in un solo e medesimo quadro, un certo numero di Santi o di patroni, fossero quelli ond' era dedicata una cappella

Madonne e Sacre famiglie di Raffaello.

Arcani, intitolato *Nuova descrizione di due principalissimi quadri di Raffaello da Urbino;* uno dei quali intagliato da Bloemart sotto nome di Raffaello, poscia da Pietro del Po e da Vallet, si voleva far credere fosse la Natività di Gesù Cristo de' conti Canossa; mentre nè questa è certamente, e neppure è opera di Raffaello; ma non ci dice dove trovavasi a' suoi tempi il quadro Canossa. Nella Vita di Taddeo Zuccaro, tom. 6.°, pag. 98, lo stesso Vasari ne racconta che Taddeo, venuto a Verona con Guidobaldo duca d' Urbino, *gli ritrasse il quadro di mano di Raffaello ch' era in casa de' sig. conti da Canossa:* ma neppur quivi ci dà notizia il diligente annotatore dove poi passasse questa copia del quadro Canossa. Il Lanzi nella sua *Storia Pittorica d' Italia* parlando di Raffaello, non dà cenno alcuno di questo quadro; e solo là dove parla delle opere di Taddeo Zuccaro, vol. 2.°, pag. 122, ediz. citata, ricorda come *una delle migliori la Natività di nostro Signore del migliore stile che Taddeo usasse, posseduta già dal Duca di Urbino, e che ora è in Osimo presso la nobil famiglia Leopardi.* Qui il Lanzi non dà cenno che Taddeo avesse copiato la sua *Natività* da quella de' signori Canossa; ma l'abbiamo con certezza dal Vasari; e da lui sappiamo almeno dove trovavasi a' suoi tempi la copia di Taddeo. Il Baldinucci nella sua Vita di Raffaello, non parla punto del quadro Canossa; e solo il Piacenza nelle sue aggiunte riporta quanto ne scrisse il biografo fiorentino ne' succitati due luoghi, e nulla più. Il Braun, opera tedesca citata pag. 152, parla solo in generale della predilezione ch'ebbe Raffaello per questo soggetto della Natività di Gesù, e delle diverse maniere in cui lo ha disegnato, o in pittura rappresentato; e non discorre particolarmente della famosa tavola Canossa. Il Duppa pure nella sua Storia inglese non riferisce che la descrizione del Vasari; e 'l sig. Rehberg ugualmente, aggiugnendovi la notizia del Bottari da noi indicata di sopra; siccome fa pure il Comolli nella *Vita inedita*, pag. 45, nota 54, senza aggiugnervi nessuna altra notizia. Tutti dopo il secolo XVII, hanno sempre deplorata giustamente la perdita della tavola Canossa, senza aver mai potuto trovare, per quante ricerche si siano fatte, una qualche traccia che ne additasse il luogo, dove si conserva presentemente: ed anzi sappiamo che un valente nostro pittore italiano, recatosi espressamente ad abitare per molti mesi in Verona al solo fine di ricercare come ed ove se ne fosse gita la bellissima Natività, a nullo buon fine tornarongli le sue indefesse ricerche, e confessava ultimamente che neppure avea potuto sapere dove conservavasi la copia di Taddeo Zuccaro; che almeno se ne sarebbe corso a contemplar questa, non potendo bearsi nell' originale del Sanzio.

Della copia ne dice il Lanzi dov' era a' suoi tempi, e da quella nobile famiglia Leopardi che la possedeva, si potrà sapere, da chi il desiderasse, dove se ne sia andata, se pure non trovasi ancora presso di lei.

In quanto poi all' originale noi non abbiamo tralasciato cura o diligenza per averne qualche notizia, ed il sig. Giuseppe Grünling di Vienna, il quale ci fu cortese di molte altre buone notizie intorno al Sanzio, ne fece sapere che la famosa tavola della Natività di Gesù Cristo, mandata da Raffaello ai sig. conti da Canossa di Verona, trovasi attualmente nella collezione del sig. conte Francesco de Thurn e Valsassina in Vienna, morto colà li 19 novembre del 1824. Egli ci mandò un piccolo opuscolo in 8.° di pag. 21 circa, intitolato *Quelques tableaux italiens et espagnols de la collection de M. le comte François De Thurn et Valsassina etc. etc. etc. Notices détaillées, raisonnées, historiques et critiques y relatives, Vienne* 1824, scritte da lui stesso, dove dopo alcuni brevissimi cenni intorno a Raffaello, ci dà la descrizione

in comune, fossero quelli che portavano lo stesso nome battesimale, oppure quelli, la cui protezione ciascuno poteva invocare singolarmente. La tavola di Santa Cecilia fu del numero una; e lo sono pure parecchie altre composizioni di *Vergini* o *Madonne*, che Raffaello moltiplicò ad un punto incredibile [1].

Le idee religiose, e li sentimenti che ne derivano sono sempre stati la sorgente feconda, cui attinsero le arti: queste idee e questi sentimenti fecero

della celebratissima *tavola della Natività*, indicandone tutte le figure che la compongono; quindi passando a narrare la storia di essa tavola, così si esprime per confermare sempre più che dessa sia quella dei conti Canossa: « Verso l' anno 1700, essendo minorenne ancora il conte Bonifazio da Canossa, avolo del conte attuale, esso (il suddetto quadro) trovavasi ancora in questa famiglia, e venne venduto circa quell' epoca unitamente alla biblioteca, col gabinetto delle medaglie per una inavvertenza del tutore. Nel rovescio del quadro, dipinto sopra un legno grossissimo, molto vecchio e tarlato, ritrovasi lo stemma della casa Canossa in uno scudo coronato, rappresentante un cane con un osso, alto 5 pollici e 2 linee, e largo 2 pollici e 10 linee, non che l'anno 1512, sopra impressivi ambedue con un ferro rovente. Con tale documento e nel suo stato attuale questo prezioso monumento tanto importante alla storia di Raffaello, venne ritrovato in un convento di rispettabilissimi Religiosi, in una capitale dell' Italia (Napoli), mentre le turbolenze e la fame la molestavano. Que' Religiosi, trovandosi in un grandissimo bisogno, il vendettero all'illustre possessore (per 2000 ducati di Napoli), e quindi venne levato dall' altar maggiore della chiesa di que' Religiosi, dove sembrava fosse stato attaccato per rimanervi eternamente. Appena fu tolto di là, e pulito dalla polvere che tutto il ricopriva, gli stemma Canossa ricomparvero. Alcune ricerche fatte di poi negli archivi di questa famiglia somministrarono le notizie sopraesposte ». L'altezza della tavola è di 7 piedi, sopra 5 e 8 pollici di larghezza. Il sullodato sig. Grünling scrive inoltre d' avere letto egli stesso una lettera del conte da Canossa, tuttora vivente, indiritta al fu conte di Thurn, dalla quale ha estratto le notizie della vendita del gabinetto di medaglie, del quadro, ed altre che ha pubblicato nella sua importante relazione.

1 Il Vasari ne cita più di venti, ma egli è molto lontano dall'averle tutte numerate; poichè ha egli omesso di ricordare la più importante di tutte, quella, voglio dire, della grande Sacra Famiglia, dipinta per Francesco I. Fa uopo pure convenire che nel numero di tutte le Vergini che passano come fatte dalla mano del Sanzio, ve ne sono molte che non gli appartengono che indirettamente, come sono le varianti del pensiero originale dell' autore, senza parlare di quelle che furono copie o ripetimenti de'suoi quadri più conosciuti. A qualunque numero che una critica, divenuta presentemente cotanto rigorosa, potesse ridurre le opere di tale natura, come uscite certamente dalla scuola di Raffaello, la loro descrizione particolare sarebbe stata incompatibile col piano di questa storia: oltre di che vi sarebbe stato ancora un altro imbarazzo, quello della classificazione cronologica, che ci siamo studiati di rispettare per quanto n'è stato possibile. In tale intenzione d'essere fedeli alla cronologia, abbiamo collocato, e collocherannosi eziandio alle loro date rispettive li quadri principali delle Madonne, onde si conoscono le epoche; ed abbiamo creduto di dover riunire in un articolo particolare il rimanente di queste composizioni, o per lo meno il maggior numero, presentandole sotto la triplice divisione comportata dal genere e dall' importanza de' loro soggetti.

rinascere la pittura, e l' alimentarono per tre secoli consecutivi *. V' ebbe pure reciprocità di servizj, se così si può dire: poichè le arti e gli artefici vicendevolmente contribuirono a propagare nelle loro immagini, ed a nutrire li sentimenti della divozione. Ma fa uopo osservare principalmente che tali immagini non giungono poi a produrre tutto il loro effetto, se non in quanto che l' artista riceva dalla fede assoluta ch' egli ha nelle idee e negli oggetti, onde la forma sottomette a' nostri sensi, quella specie d' efficacia che è per lui, come l' intima persuasione riguardo all' oratore, il mezzo migliore di azione sopra coloro cui s' indirigge. Ed in fatto nulla può supplire alla virtù di tale corrispondenza di affezione infra il soggetto da pingersi e quello che lo eseguisce.

Una tale verità ne ha provato benissimo l'Urbinate coi numerosi quadri ne' quali ha rappresentato la Madre del Salvatore. Si sa ch' egli aveva una particolare divozione alla Madonna; siccome l' attesta la fondazione da lui fatta in onore di lei, d' una cappella nella chiesa di Santa Maria della Rotonda, altrimenti il Panteon, della quale avremo novella occasione di parlare **.

Ma nulla manifestò meglio da parte sua li sentimenti diversi d'una pietà

* *Vedi* anche Cicognara, *ibidem*, vol. 3.°, pag. 40; e con questi li più celebrati scrittori che di esso secolo parlarono. Pure il sig. B. A. A. che pubblicò un' *Histoire de la Peinture en Italie. Paris*, 1817, dice nella sua prefazione, pag. LXX, che la religione nel bel secolo di Raffaello *jeta* (in Italia) *la peinture dans une fausse route; elle l'éloigna de la beauté et de l'expression . . . . . .* Chi appena ha veduto non diremo una delle grandi composizioni religiose di Raffaello, ma una sola delle sue Madonne, ed un solo de' suoi Bambini, comprenderà facilmente l' erroneità di questa proposizione generale del succitato autore; il quale per altro grandissima lode si merita per la sua Storia, la quale sarebbe desiderabile che conducesse a termine. Chi anteporrà la bellezza, l' espressione d' una pittura profana qualunque, dipinta fosse anche dal Tiziano, dal Coreggio, alla bellezza, all'espressione inarrivabili d'una Madonna del Sanzio? Lo stesso autore parlando più innanzi, pag. LXXV, della vera bellezza, soggiugne: *La pensée . . . . entre en conversation avec cette vierge charmante de Raphaël; elle veut lui plaire; elle jouit de ces qualités de son ame, qui font qu'elle lui plairoit, qualités si longuement oisives dans notre système de vie actuel.*

** In proposito della grande divozione che avea Raffaello alla Madonna, ed alla cura particolare che metteva nel dipingerla, ci racconta il sig. Rehberg nella sua ricordata Storia di Raffaello, a pag. 31, che esiste una lettera manoscritta dello stesso, nella quale così si esprime: « Per quanto io mi sia adoperato ed affaticato di rappresentare la Madonna tale e quale essa è, non mi riuscì mai. Nella scorsa notte però ella era così graziosa di farsi vedere da me da faccia a faccia, che ora spero di essere così felice di rappresentarla veramente degna di lei ». Egli non badò, così prosegue lo Storico tedesco, che il sogno era effervescenza dei suoi sentimenti, il quadro creazione della sua propria fantasia ardente. Quanto sarebbe stato opportuno che il sig. Rehberg avesse indicato, dove ha veduto la suddetta lettera di Raffaello, che noi non conosciamo!

ora ingenua ed affettuosa, ora piena di rispetto e d' elevatezza ne' suoi concepimenti, quanto quella differenza d'aspetti, sotto cui il suo pennello, sempre nobile quando l'idea della composizione è semplice, sempre amabile e grazioso quand' essa è sublime, ha saputo rappresentare secondo il gusto e le affezioni di ciascuno, l'immagine della Madonna, qui nelle forme della modesta abitatrice di Betlemme, là sotto quelle della regina degli Angeli.

La sola raccolta di tutte le Vergini dipinte o semplicemente disegnate da Raffaello, e la descrizione delle varietà che mise in tali composizioni, basterebbono a dare una storia succinta del suo ingegno e del suo genio. Vi si riconoscerebbe, come in tutte le altre sue opere, una progressione patente, e si darebbe nello stesso tempo un corso compiuto di tutte le gradazioni di carattere, ch'egli seppe distinguere o riunire secondo il genere che poteva offerirgli un soggetto, nel quale si riuniscono le idee d'innocenza, di semplicità verginale, di grazia, di nobiltà, di santità, di divinità, qualità tutte ch' egli ha espresse maravigliosamente.

Alcuni hanno preteso [1] che Raffaello sia stato superato da Guido nelle sue teste della Madonna in quello che deesi chiamare la beltade; lo che ci sembra indicare, secondo questa opinione, che alcune teste di Guido per questo rispetto paiano avere, a preferenza di quelle dell'Urbinate, una certa regolarità fredda, inspirata al pittore dai marmi antichi. Noi non lo contrasteremo; ma solamente ne trarremo da ciò pure la conchiusione, che le teste della Madonna di Raffaello devono essere superiori a quelle di Guido; giacchè queste hanno precisamente un carattere che non si confà col *morale* del soggetto; e mancano di quella tenerezza religiosa di espressione, onde l' Urbinate solo ebbe il secreto.

Raffaello devesi avere per quello, che, secondo la diversità dei punti di vista presentati dal soggetto, ha fissato in questo genere ciò che convien dirne l' *ideale* *.

[1] *Vedi* Lanzi, *Storia pitt.*, tom. 2.°, pag. 85, il quale delle Madonne dipinte dal Sanzio dice: « Spesso i critici l'avrian volute nobilitate maggiormente, e pare certo che Raffaello in questa parte fosse vinto da Guido Reni » : il quale soleva dire egli stesso, che la Venere Medicea, e la Niobe erano i suoi prediletti esemplari.

* Il P. Guglielmo della Valle dopo d'avere dimostrato nella sua dotta prefazione al tomo 6.°, delle Vite del Vasari, ediz. di Siena, che Raffaello particolarmente si fu quegli che riunì in sè medesimo le parti principali per un eccellente pittore; fa conoscere, ad onta di quanto ha scritto in contrario il chiarissimo Mengs, che il Sanzio ha espressi dei soggetti ideali con felicità sufficiente a meritargliene da Longino medesimo il possesso dello stile sublime. Sebbene con altre parole, ripetè la stessa sentenza l'egregio autore della *Storia della Scultura*, dove parlando nel vol. 5.°, cap. 2, lib. 5, del Bello ideale nelle arti, e particolarmente, dell'eccellenza di Raffaello nella

Per ideale non intendesi qui, ch' abbia quella significazione che generalmente ed esclusivamente gli si attribuisce; vale a dire, il bello per eccellenza. Ogni genere d' oggetto o di soggetto ha il suo ideale, che altra cosa non è se non il suo carattere generalizzato e ricondotto dal genio della arte all'idea od all'immagine sommaria, che ne diviene contemporaneamente il tipo per l' ingegno, e la definizione per gli occhi *.

Quindi vi sarà tale soggetto, tale oggetto, onde l'ideale non comporterà punto questo genere di bello, così detto. L' ideale d' una Venere, d' una Giunone, d'una Minerva antica, non potrebbe essere quello d'una Madonna. L' idea generale di questa è un certo misto di divinità e d' umanità, di nobiltate e di modestia, di candor verginale, e di affezione materna. Quindi sarebbe sconvenevole il dare allo stile del disegno, ai tratti ed agli acconciamenti della Vergine il grandioso delle forme e del carattere delle statue antiche, del pari che lo è stato il rappresentarla, siccome fecero molti, sotto l' immagine triviale e troppo volgare d' una semplice madre col suo fanciullo in tutta la domestica famigliarità.

Non vogliamo dire con questo che Raffaello abbia avuto in vista, nè sempre, nè in tutte le sue Madonne, la parte nobile, e la più ideale del soggetto: non si pretende neppure ch' egli v' abbia costantemente impresso, e nello stesso grado, quel carattere di santità dovuto a questa religiosa immagine. Vi si potrebbono anzi trovare gli elementi d'un assai gran numero di divisioni, sotto cui la teoria ripartirebbe li differenti concetti de' pittori di tal genere: ma noi ci contenteremo di ordinare in tre classi quelle di Raffaello.

scelta dello stesso, dice a pag. 120: *che l'opinione costante dei secoli ha assegnato a Raffaello una palma non tocca da altri.* Le arti nostre hanno questo disavvantaggio sulle arti greche, che mancano dell' ideale dato dagli antichi a'loro Eroi, a'loro Numi in quella loro simbolica vita, che fu un fiorito delirio poetico: tuttavia le Vergini Sante anche presso noi, e la Madre del Salvatore sono soggetti d'un ideale isquisito e celeste. Ma sopra questa qualità di Raffaello troveranno li nostri leggitori alla fine di questa Storia una lunga lettera di Nic. Tommaséo, nella quale, oltre alla notizia d'un quadro sconosciuto dell'Urbinate, scoperto dal professore Angelo Boucheron, ed appartenente alla prima classe delle Madonne, di cui parla il Quatremere più avanti, si discorre molto saviamente del Bello ideale da lui espresso, e si prende in esame l' opinione del valentissimo Mengs, e di altri.

* Il sig. Quatremere ha trattato più ampiamente questo soggetto nel § 5 della sua famosa opera di gusto finissimo, e di critica giudiziosissima: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts. Paris*, 1823, in 8.°; siccome ha fatto pure ne' suoi savissimi *Ragionamenti sul Bello*, stampati in Firenze nel 1808, il conte L. Cicognara: libri ambedue, colla lettura de' quali lo studioso delle Belle Arti potrà informare l' animo alla conoscenza del vero bello, e del buon gusto.

La prima è di quelle in cui la Madonna è sola col bambin Gesù *, ed alcune volte col piccolo S. Giovanni.

La seconda devesi distinguere col nome di Sacre Famiglie, nelle quali trovansi riuniti per lo più la Madonna col putto Gesù, Santa Elisabetta, San Giovannino, San Giuseppe e Sant'Anna.

Comprenderemo nella terza quelle composizioni nelle quali la Madonna col suo divino infante si mostra in atto di apparizione a'suoi divoti sia sopra una nube, sia in trono **.

Prima classe delle Madonne di Raffaello.

Le tavole della prima classe vennero eseguite per de' privati, e comprendonsi nel numero di quelle indicate sotto il nome di *Madonna*, la cui immagine è divenuta in Italia appo ciascuna famiglia di quell' uso necessario, onde lo è il Crocifisso per tutte le case cristiane. Le costumanze del paese offerivano un tempo in Roma, siccome pur offrono presentemente lungo tutte le strade, innumerevoli modelli di Vergini aggruppate coi loro Bambini, e l'Urbinate null'altro merito ebbe in queste piccole composizioni, oltre alla magia del suo pennello, se non che la scelta delle attitudini più graziate, ed una ingenuità, che gli fu particolare, nell' espressione della grazia infantile e della tenerezza materna.

Madonna del palazzo Tempi, in Firenze.
—
*Intagliata da Desnoyers, e da A. Morghen.*

Noi ricorderemo di preferenza, fra le Madonne di questo genere, quella del palazzo Tempi, in Firenze, come conosciutissima dal suo intaglio ***. La Madonna si vede in piedi a mezza figura, tenente il putto Gesù fra le

* Il professore Braun, il quale nella sua storia di Raffaello divide pure le Madonne in tre classi, parlando della perfezione della prima, come *Madre posta ne' rapporti di famiglia*, riferisce due versi di Schiller, i quali siccome nella loro semplicità e forza rendono a Raffaello il più giusto elogio, voltiamo qui noi pure in italiano:

*Nulla fe' l' arte mai di più divino*
*Della Madonna al suo figliuolo unita.*

** Quantunque l'autore nella nota apposta a pag. 92, abbia dichiarato che non intende di accennare tutte le Madonne dipinte dal Sanzio, perchè il voler parlare di tutte non converrebbe al piano della sua opera, e lo ripeta altrove: noi tuttavia, le cui premure sono dirette per quanto il possiamo a rendere sempre più importante questa Storia, anderemo ricordando qua e là quelle tavole di cotali composizioni, che o non furono conosciute dagli antecedenti biografi del Sanzio, o solamente da alcuni vennero accennate: siccome abbiamo promesso nella nostra nota *** pag. 5. E qui intanto avvertiremo che oltre le tante Vergini condotte da Raffaello in pittura, infinite ne ritrasse colla matita e colla penna, e si parve fosse questo il suo tema privilegiato.

*** Oltre alli due intagli pe' quali dice l' autore essere la Madonna del palazzo Tempi conosciutissima, ci teniamo in dovere di ricordare il recentissimo disegnato, ed eseguito dal sig. Samuele Jesi, il quale a giudizio di tutti gli intelligenti ha saputo conservare il carattere dell' originale in un grado eminentemente superiore alli due intagliatori italiano e francese, che il precedettero. Egli è questi uno de' più valenti allievi del chiarissimo professore Longhi, che conserveranno all'Italia l'eccellenza nell' arte dell' intaglio.

braccia, cui sembra dare un bacio. Noi diciamo *sembra*, perchè Raffaello ha avuto in mira sempre nello esprimere le relazioni di cure e di carezze tra la Madre e 'l Figliuolo, di conservare una certa misura di continenza, di rispetto e di pudore, la quale contribuisce più di quello che si saprebbe dire, a produrre quel carattere di santità voluto dal soggetto *. Simile delicatezza fassi ammirare in un' altra Madonna assisa col bambin Gesù sopra le sue ginocchia, e la quale nella collezione di Landon [1] serve di riscontro alla precedente. In essa tavola il Putto si vede in atto di ricevere una rosa dalla mano di sua Madre, la quale tiene coll' altra un mazzetto di fiori.

Madonna della Seggiola.

*Intagliata da Mueller, Morghen e Desnoyers.*

Ma la più celebre, e nello stesso tempo la più conosciuta delle Madonne raffaellesche ch' io indico sotto questa classe, si è quella detta comunemente in Italia la *Madonna della Seggiola*. Non si saprebbe dire quanti sieno li ripetimenti di questo felicissimo quadro, i quali per la maggior parte si contendono fra loro l' onore della originalità. Tra questi uno ve n'ha [2], nel quale la Madonna rappresentata a mezza figura ed assisa, è sola col putto Gesù; lo che fa credere esser questo il primo pensiero **. Si presume, e con molta ragione, che l' Urbinate avrebbe dovuto aggiugnere piuttostochè torre a questa tavola il piccolo S. Giovanni, come si vede in

* Abbiamo veduto, saranno due anni, un bellissimo intaglio eseguito dal celebre Raffaello Morghen, quasi della stessa composizione di questa tavola del palazzo Tempi, ma tolto da un altro originale, creduto costantemente operato dal Sanzio nella seconda sua maniera, e della proporzione di circa due terzi del vero, posseduto dal Granduca di Toscana nel palazzo Pitti, nella camera da letto, dove lo volle il defunto granduca Ferdinando III, come cosa al suo cuore particolarmente cara.

1 *Vedi* Landon, tavola 426 = Questa Madonna fu intagliata da Poilly; ed ora credesi in Roma.

2 *Vedi* Lanzi, *Storia Pittorica*, tom. 2.°, pag. 95, nota.

** Questa Madonna col Bambino fu intagliata egregiamente da Giuseppe Hunin nel 1796. Antonio Raffaello Mengs nella sua lettera ad Antonio Ponz, stampata unitamente alle sue opere pubblicate da Giuseppe Nic. d' Azara, corrette ed aumentate dall' avv. Carlo Fea, in un vol. in 4.°, Roma 1787, pag. 314, parla di questo quadretto della Madonna, esistente nel palazzo nuovo a Madrid, il quale dice essere di mezza figura, e di forma quadrata, a differenza di quello di Firenze, che è rotondo con figure quasi al naturale.

Il professore Braun, pag. 92 e seg., dopo d' avere parlato di due quadri somigliantissimi alla *Madonna della Seggiola*, esistenti uno in Ispagna e l' altro in Londra, incisi da Ritter, e da P. G. Tomkins, sui quali lascia indeciso quale possa essere l'originale del Sanzio; dà la descrizione pure di questo in cui manca il piccolo S. Giovanni, e lo ritiene uno studio di Raffaello, preparatorio a quello di Firenze, il quale descrive in un modo veramente degno del divino artefice che l' ha dipinto. *Vedi* a pag. 93 e seg.

quella di Firenze, la quale credesi generalmente colla maggior verisimiglianza opera del Sanzio.

Dessa è pel colorito, per la graziata posa e per l'acconciamento una delle sue opere più leggiadre. La maniera onde il Putto è aggruppato con sua Madre, onde la testa di questa è rivolta, la grazia e l'eleganza del tutto assieme hanno cattivato singolarmente il gusto di coloro che meno sentono la convenienza ed il carattere proprio di ciascun soggetto, di quello che l'impressione del suo effetto sopra i sensi. Non è per tanto che Raffaello abbia oltrepassato in questo quadro i confini d'alcuna convenienza *, diffetto nel quale sono caduti dopo di lui un sì gran numero di pittori, i quali fermandosi all'idea puramente sensuale, non hanno nè compreso, nè saputo esprimere l'idea mistica d'un Dio fanciullo, e d'una Vergine madre. Non credesi che Raffaello infra 'l numero infinito di schizzi, di pensieri, di disegni o di quadri nei quali ha variato questo soggetto, abbia mai rappresentato, siccome l'hanno fatto tanti altri, la Madonna che allatta il suo bambino. V'ha effettivamente nell'atto e nella funzione della nutrice qualche cosa, che un certo sentimento religioso e delicato vorrebbe sottrarre agli occhi, siccome di troppo partecipante all'umanità **.

Si possono ritenere come parte di questa categoria, o per lo meno quale gradazione tra la prima e la seconda, alcuni quadri d'una dimensione più grande, nei quali si vede la Madonna sia nella statura naturale, sia in piedi col bambin Gesù e'l piccolo San Giovanni, e le cui composizioni vantano la semplicità per merito principale ***.

* Anzi aggiugneremo noi col Bencivenni, *Saggio istorico della Galleria*, tom. 2.°, pag. 133, che « per quanto alla vista di tutti i quadri di Raffaello si possa ripetere quello che Plinio dice della Penelope di Zeusi, cioè che in essa *mores pinxisse videtur*, questa lode tanto espressiva la merita specialmente la tavola della detta Vergine, la di cui testa unisce i veri caratteri della grandezza, della semplicità, e della nobiltà nel massimo grado, e fa sentire più di quello vi è dipinto » ; siccome dicea lo stesso Plinio delle opere di Timante. *Vedi* a pag. 102, di questa Storia.

Oltre agli intagli ricordati dal Quatremere fu intagliata da Bartolozzi, da Eugenio Duponchel e da altri; ed ora si stà intagliando nuovamente dal signor Giovita Garavaglia, altro allievo eccellente del cav. Longhi, sopra disegno del signor Samuele Jesi: e dal saggio che si è veduto ben inoltrato, gli intelligenti hanno affermato che se gli altri sono assai belli, questo sarà bellissimo.

** Veggasi intorno a questo pensiero la lettera nella quale si descrive l'anconetta posseduta dalla nobile famiglia Fumagalli, per noi aggiunta alla fine di questa Storia.

*** Fra le altre Madonne di cui abbiamo già parlato, appartiene a questa classe quella onde riportammo la descrizione nella nostra nota a pag. 32, la quale fu incisa stupendamente dal sig. Pietro Anderloni, valentissimo condiscepolo de' sig. Jesi e Garavaglia. L'indicazione dell'anno in cui è stata operata da Raffaello questa tavola, trovasi dipinta sullo scollo dell'abito della Madonna, e nell'intaglio è 1505, un anno meno

È di tal numero la piccol tavola che rappresenta la Madonna genuflessa in atto d'alzare il velo dal putto Gesù che dorme; ed il piccolo S. Giovanni, parimente inginocchiato in atteggiamento d'adorazione *.

Madonna dal Velo.
Intagliata da Desnoyers.

di quello che ne ha scritto il sig. Rebell. Vuolsi da alcuni che sia una di quelle tavole che Raffaello dipinse pel Duca di Urbino, di cui veggasi a pag. 21.

Devesi pure comprendere sotto questa categoria la *Madonna* così detta *dai candelabri*, dipinta sul legno, la quale tiene in grembo il bambino Gesù, con due angeli lateralmente, de' quali si vede appena la testa, e portanti ciascuno una specie di candelabro in mano con sopra accesa una fiaccola. Il volto di Maria, che tien bassi gli occhi, spira una grandezza e purità inesprimibili. Esisteva nella galleria di Luciano Bonaparte; fu incisa da Fabri nella stessa galleria pubblicata da Luciano, da Prestini figliuolo del celebre intagliatore in pietre, e da Blot.

* Fu comperata a Pescia dove era stata posta insieme da un mediocre pittore che l'aveva trovata in una cantina, divisa in tre tavole per uso di tenervi sopra i vasi del vino. Il dilettante che l'acquistò, la fece pulire e restaurare da un abilissimo artista, e vedesi oggi nel museo francese.

Diverse sono le composizioni di questo stesso soggetto che vantansi dai loro possessori per opere originali del Sanzio, con più o meno variazioni l'una dall'altra. Di una ha già parlato il Quatremere a pag. 9: il Duppa al n.° 27, del suo catalogo delle pitture a olio di Raffaello, ne cita un piccolo quadro ch'era anticamente nella galleria del Louvre. Nel catalogo della reale galleria di Monaco, pubblicato nel 1825 da quel direttore a pag. 3, prima sala n.° 14, si espone come opera di Raffaello una vergine Maria inginocchiata innanzi al figlio Gesù che dorme col piccolo S. Giovanni al fianco, sopra tavola di forma rotonda; ma credesi da alcuni una copia del Penni. Braun, a pag. 100, parlando delle Madonne possedute dal Duca d'Orleans, che passarono poi in Inghilterra, ne descrive una, che stà in atto di alzare il velo dal bambino Gesù dormiente, il quale sembra sforzarsi di aiutarla a ciò fare; mentre S. Giuseppe li guarda appoggiato ad un bastone, incisa da Romanet: e a pag. 106, dà la più ingegnosa descrizione di un'altra indicata nel catalogo di Parigi sotto al n.° 1131, come di copia che non lascia invidiare l'originale, il quale dice egli trovarsi colà presso un negoziante di quadri; intagliata da Fr. Poilly e da Jacopo Frey, e la quale pare quella stessa di cui parla qui il Quatremere. Nella Raccolta di Stampe pubblicata da Basan, trovasi descritta una Madonna col titolo *Il Silenzio della Vergine*, titolo che venne cangiato dai Francesi moderni in quello di *Madonna dal velo*, dove vedesi incoronata, genuflessa, tenente colla sinistra il piccolo S. Giovanni pure inginocchiato, e colle mani giunte in atto di adorazione; e colla destra stà alzando il velo del bambin Gesù che dorme: il fondo è di una bella veduta di rovina antica presso la vigna Sacchetti; e fu incisa da Fr. Poilly; apparteneva al Principe di Carignano, ed ora al Re di Francia. Negli Annali del museo reale di Parigi Landon descrive un quadretto di questa stessa composizione della seconda maniera del Sanzio.

« Io ho omesso di parlare, così mi scriveva da Parigi l'egregio Quatremere, d'un quadro, conosciuto sotto il nome della *Madonna di Loreto*. Il museo di Parigi ne conserva una bella copia con qualche variazione. Questo quadro ha 44 pollici di altezza sopra 33 pollici e 9 linee di larghezza. Esso non è della prima maniera di Raffaello; e siccome si è molto annerito, si presume che v'abbia lavorato Giulio Romano. Il sig. Richomme, uno de' nostri migliori intagliatori, lo ha inciso ». Il professore Rehberg dice di questo quadro di Loreto a pag. 64, della sua Storia di Raffaello, che fu eseguito mentre era occupato a pitturare la camera d'Eliodoro; che al tempo del Vasari trovavasi presso al cardinale Sfondrato; e che essendo stato incassato con tutta la precauzione per es-

Tal' è la Madonna, onde abbiamo parlato, indicata col nome della Giardiniera [1]; e devesi ritenere dello stesso genere quella leggiadra composizione offerente la Madonna in piedi col bambino Gesù nell' uguale posizione, in atto quasi di presentarlo all' adorazione del piccolo San Giovanni. Questo quadro, che vanta una mirabile particolarità del pittore per rispetto alla purezza del disegno, del colorito e dello stile, adornava un tempo la galleria d' Orléans, e passò quindi in Inghilterra *.

sere spedito a Parigi come un articolo del trattato di pace ( del che non si fa cenno nel catalogo citato dei capi d' opera trasportati dall' Italia), quando arrivò a Parigi trovossi una copia rovinata, invece dell' originale, e tutte le indagini che si fecero furono vane; ma che ora però si sa che l'originale esiste, senza indicar dove, e cita come una bella copia quella che possedeva il Duca d' Orleans, descritta a pag. 100, dal sullodato professore Braun. Lo stesso Braun parla a pag. 287, d' una Madonna di Loreto, che ha molta somiglianza con quella descritta a pag. 106, senza indicarci dove si trovi, ma deve esser questo un errore di Matthisson: a pag. 290, mette in dubbio che sia veramente di Raffaello la *Madonna di Loreto*, incisa da Richomme, ripetendo il giudizio datone da Volkmanns; e a pag. 298, nelle correzioni ed aggiunte ricorda nuovamente il quadro in Loreto composto della Madonna, del Bambino e di S. Giuseppe, ne dà la misura e mette in dubbio l' originalità di questo, e di quello ch' era nella galleria Orleans. Luciano Bonaparte nella sua ricca e scelta galleria, pubblicata in Londra nel 1812, sotto il n.° 129, dà un intaglio eseguito all'acqua forte dal sig. Folo sopra la tavola rotonda del Sanzio, rappresentante il sonno del putto Gesù, colle figure tre quarti del naturale, disegnato da Agostino Tofanelli ed inciso da Antonio Banzo, e da Choubrad: ma di questa parlerassi nuovamente in una delle lettere aggiunte alla fine di questa Storia, dove sarà descritta un' altra bellissima della stessa composizione in quadrato, posseduta dal sig. Brocca in Milano; della quale il professore Rehberg dà un piccolissimo cenno a pag. 67, e la crede uno dei più bei quadri originali di Raffaello di questa composizione, siccome tale il giudicarono li più esperti intelligenti che l' osservarono.

1 *Vedi* a pag. 33 testo e nota.

* Appartiene alla sig. Staffort.

Pare che l'autore voglia qui parlare d'una tavola alta 2 piedi e 9 pollici, e larga 1 piede e 11 pollici, rappresentante Maria in mezzo ad un paesaggio, alquanto piegata, la quale tiene con una mano il piccolo Gesù ritto su' piedi dinnanzi a lei; e poggia l' altra sulla testa del piccolo S. Giovanni, il quale, tenendo nella mano la Croce colla iscrizione *Ecce Agnus Dei*, s'appressa un cotal poco incurvato per dare un bacio al divino Figliuolo: alquanto in lontananza vedesi S. Giuseppe nell' atto di camminare, il quale sembra che pensi essersi soffermato di troppo, e quindi con un' aria tra grave e mesta si volge indietro a riguardare la sua famiglia: l' argomento del cui dipinto pare perciò essere la partenza dalla patria. Il professore Braun a pag. 101, nella descrizione che fa di questa tavola dice che Raffaello la fece pel Duca di Urbino, onde venne alle mani del Re di Spagna, il quale la regalò al re Gustavo Adolfo; ne fu poi erede Cristina, che la riguardò come il più prezioso tesoro della sua collezione.

Fu intagliato da Larmessin, da Guttemberg, da I. Pesne, e da altri, ma poco felicemente: ora è stato affidato l' eseguimento d' un nuovo intaglio che si era già cominciato in Londra, al sig. Pietro Anderloni; il quale sopra una copia del quadro mandatagli da colà, ne ha fatto dapprima un accuratissimo disegno, e ci darà presto una stampa degna dell' originale.

Madonna del Duca d'Alba, in Londra. — Intagliata da Desnoyers

Ricorderemo ancora quello di Londra, dove non vedesi di straordinario che il piccolo S. Giovanni. La Madonna, vi si trova assisa nel mezzo d'un paesaggio; tenente in una mano un libro, nell'altra il bambino Gesù, il quale passa il braccio sinistro dietro il collo di sua Madre, e prende colla destra la Croce formata di canne, che gli vien porta dal piccolo San Giovanni genuflesso. In questa scena apparentemente infantile tutto vi si legge il profetico che esprime: il solo carattere dei tre personaggi, e l'affezione malinconica de' loro soli atteggiamenti fanno conoscere che un triste presentimento ha rivelato loro di già li misterii della passione *.

Noi abbiamo fatto cenno di questi quadri della Madonna, perchè sono li più conosciuti, lasciando al lettore la cura d'aumentarne il numero con molti altri, i quali potrebbono a buon diritto e con eguale distinzione entrare in questa prima classe **.

Due altri dipinti della stessa composizione si conoscono; l'uno nel museo Borbonico di Napoli, che ritenevasi come originale di mano del Sanzio; l'altro presso il signor Carlo Sanquirico di Milano, il quale, recato a Londra per confrontarlo con quello della sig. Staffort, venne colà giudicato dagli intelligenti che se quello di Staffort era di Raffaello, lo era certamente in maggior grado questo di Sanquirico, giacchè desso portava con sè l'impronta più certa della sua prima maniera, quando però avea già veduto Firenze, e quindi anche di un'epoca anteriore: trasportatolo di poi in Napoli si reputò quivi tanto superiore a quel del museo Borbonico, che tolsero a questo il cartello indicante essere originale di Raffaello, e lo classificarono come opera non più del maestro, ma della scuola. Alla fine di questa Storia aggiugneremo una lettera sopra il Quadro Sanquirico, che ne farà conoscere il merito più degnamente di quello che per noi si può fare in una nota.

* Nel fascicolo di Giugno 1827, pag. 819 della *Revue Encyclopédique* dicesi che il sig. Coesvelt è divenuto il fortunato possessore di questo quadro, il quale durante due secoli avea fatto parte della galleria dei Duchi d'Alba a Madrid, e vien chiuso l'articolo con qualche critica osservazione sulla stampa del sig. Desnoyers, la quale per altro non resta d'essere degna di molta lode.

** Avanti di chiudere questa prima classe in cui divide il sig. Quatremere le Madonne di Raffaello aggiugneremo alcun cenno ancora intorno ad altre, che al Sanzio vengono costantemente attribuite.

Dobbiamo alla cortesia del già lodato accuratissimo pittore, sig. Filippo Agricola, e del dotto sig. secretario dell'Accademia di S. Luca in Roma, la notizia preziosa d'una tavola alta palmi 4 per 3, rappresentante nel fondo un ameno paesaggio, e nel mezzo seduta una bellissima Vergine, avente in grembo il bambino Gesù, il quale, sostenuto dalla mano destra della madre, appoggia la sinistra su questo braccio di lei, e coll'altra s'attacca allo scollo della veste, come in atto di volersi alzare su'piedi, volgendo quasi di faccia allo spettatore il divin suo volto nella più graziata movenza che mai si possa imaginare. La Madonna, detta da molti *la Madonna del libro*, tiene colla sinistra un libro aperto, che stava leggendo, e che ora allontana da suoi occhi per osservare i movimenti del figlio, e lasciare tutto libero lo spazio a'suoi affettuosi trasporti. Il dipinto è conservatissimo, e di bella e larga maniera, molto sugosa e forte; sparso della spiritualità propria delle migliori opere del Sanzio. Il sig. Agricola per esaminarla bene ha fatto studio in disegno della miglior parte del dipinto, quale è la testa della Madonna, ed ha trovato che assolutamente è opera del

Seconda Classe delle Madonne di Raffaello.

Maggiore sarà l'imbarazzo nel fare la scelta delle Madonne di Raffaello, che devono appartenere alla seconda classe, voglio dire, delle Sacre Famiglie.

Quelle che indicansi sotto questo nome sono veramente quadri di famiglia, e composizioni importanti, in alcune delle quali veggonsi riunite fino a cinque, sei e sette figure. Non è del nostro fine il riportare qui le descrizioni delle più celebri di queste opere, le quali troveranno altrove

divino Raffaello, e precisamente prima che esso partisse per alla volta di Roma. « Di più, così mi scriveva egli da Roma in data dei 12 aprile 1826, ho saputo che questa tavola fu portata qui dal primo ramo della casa Salviati, d'onde uscì il celebre cardinale Antonio, che edificò il palazzo esistente alla Longara. Estinto questo ramo, la roba fidecommissaria passò ai Salviati di Firenze, che vennero a stabilirsi in Roma, dove finirono. La roba poi libera del ramo primogenito passò in eredità a Maria Zefferina maritata a Fabrizio Contestabile Colonna, e fra questa la tavola suddescritta della seconda maniera, che poi nell'ultima divisione della eredità del Contestabile è toccata a S. E. la signora duchessa Maria Lante, nata Colonna, presso la quale è attualmente in sua casa. » Ma abbiamo sentito in questi giorni, con grandissimo nostro dispiacere, che il duca Lante l'ha venduta e non è più in Roma. Prima per altro che fosse trasportata altrove fu disegnata da Riepenausen, ed intagliata da Luigi Barocci sotto il titolo – *La beata Vergine detta di casa Colonna.*

Il sig. Giuseppe Grünling che ci favorì le notizie intorno alla tavola Canossa, di cui abbiamo parlato a pag. 90, ne mandò pure quella intorno ad un'altra tavola di Raffaello solamente abbozzata, alta 10 pollici e larga 8, che conservasi sotto cristallo nella galleria del principe Esterhazy = Galantha in Vienna. Essa rappresenta la Madonna inginocchiata sopra una collina, presentando all'osservatore il lato destro, sopra il quale si rivolge col viso; ha i capelli legati con una piccola benda; il corpo ricoperto da una veste rossa, sotto ad un manto turchino. Verso la destra vedesi il bambino Gesù seduto sopra ad un drappo azzurriccio, disteso sur un pezzo informe di pietra. Egli è tutto nudo, si piega verso la madre che lo sostiene colla destra, ed addita colla mano diritta il piccolo S. Giovanni che trovasi verso la sinistra ai piedi di Maria, inginocchiato con un solo ginocchio, e tenente in mano una lista, che guarda come chi legge. Il fondo è terminato da montagne, da fabbricati e da torri, che sorgono lungo le sponde di un lago. — Questo prezioso dipinto, di cui parlano anche il Braun a pag. 108, e Rehberg a pag. 53, venne regalato alla famiglia d'Esterhazy verso il 1750, e proviene originariamente dalla collezione del papa Albani Clemente XI, il quale lo donò all'imperatrice Elisabetta. Si ha questa notizia dalla seguente iscrizione di mano della stessa imperatrice, attaccata di dietro alla tavola = *Dieses Frauen Bildt von Raffael de Urbino sambt dem Kastel mit guthen steinen besezt ist mir von pabst Albany verehret evordten* = *Elisabet K.* (*Kaiserin*) = Questa immagine di donna di Raffaello d'Urbino mi è stata regalata in una cassetta ornata di pietre fine dal papa Albani = Elisabetta I. (Imperatrice.)

Il sig. Rehberg nell'Atlante litografico, che va unito alla sua Storia di Raffaello, riporta nella tavola 28.$^{ma}$ la composizione di questo quadretto, tolta da uno similmente abbozzato, e che vuolsi pure di Raffaello, esistente presso il sig. Wendelstett in Francoforte; il quale, dice egli, sia stato progettato da Raffaello in Firenze, e cominciato a pitturare in Roma, al tempo della Madonna della Seggiola, ma che lasciò quindi incompleto come quello per la famiglia de' Dei; e che in quello posseduto dal conte Esterhazy la testa della Vergine è un poco più finita. Vedi anche la spiegazione delle tavole al n.° 28.

Nella galleria reale di Monaco si conserva

una menzione più estesa, secondo l'ordine delle loro date; e molto meno l'enumerare la totalità delle invenzioni di Raffaello, cui dassi il nome di Sacre Famiglie. Per noi basteranno alcune citazioni accompagnate da una breve descrizione, onde far prendere un'idea di questa classe di composizioni.

Quindi noi citeremo da prima la bella tavola, rappresentante la Madonna, S. Elisabetta, e S. Giovannino in atto di ricevere le carezze dal putto Gesù, sustante sulla sua culla. Essa tavoletta, la quale forma parte del

Madonna della Culla.

*Incisa da Massard e Desnoyers.*

nella sala VII, n. 732 una tavola dove si vede Gesù tenuto dalla Madre verso S. Giovanni, figure intiere in un paesaggio, ritenuto dagli intelligenti opera del Sanzio; e quantunque di un gran merito, meno bello per altro di quello di Vienna da noi ricordato a pag. 32 e 98. *Vedi* catalogo citato, pag. 135.

Il Bencivenni nel suo *Saggio istorico della galleria di Firenze*, tom. 1.°, pag. 191, ricorda una tavola alta decimetri 8, 16, e larga 5, 54 del secondo stile di Raffaello, rappresentante una Vergine con Gesù bambino e S. Giovanni, che esisteva a suoi tempi nella tribuna: intorno alla quale per altro nella descrizione di detta galleria, stampata da Giuseppe Molini e Comp., tom. 1, pag. 89, da que' dotti illustratori si ripete il dubbio che alla scuola piuttosto che alle mani del Sanzio sia da attribuirsi.

« Il marchese Manfredini, così ne scrisse da Venezia il nobile sig. Renato Arrigoni, possiede una piccola tavola, ottimamente conservata, e tenuta per opera di Raffaello, alta decimetri 5, 4 e larga 3, di cui il sig. Pietro Edwards, che fu conservatore delle pubbliche gallerie dello Stato Veneto, fece la seguente descrizione, che si trovò fra le sue carte manoscritte. »

« Maria Vergine, seduta in campo aperto, ha dimesso il suo lavoro nel canestrello che tiene dappresso, e se ne sta meditando sopra un libricciuolo, nel mentre che li due fanciulletti Gesù e Giambattista si deliziano da sè soli in un tenero abbracciamento. La serenità del cielo e la quiete del luogo corrispondono alla tranquilla dolcezza dell'assunto generale, di cui la Vergine in meditazione è il protagonista. Ciò che legge Maria deve essere certamente qualche cosa di celestiale e di lieto. Essa lo manifesta nella soavità del suo aspetto: agisce alcun poco colla mano destra che tiene appoggiata in grembo, come se accompagnasse la lezione con un patetico gesto. L'aria modestissima del volto, la gentilezza della persona, la compostezza non ricercata della postura, tutto dimostra verginale innocenza e candore. L'affetto con cui si baciano insieme li due Bambini, non può essere nè più significante, nè più ben adattato alla semplicità puerile. Niente in tutto il quadro vi è di affettato, niente di artifizioso: tutto è puro, ma di una purità santa. Il colorito dell'opera è vago, ma temperato in corrispondenza d'un soggetto, nel quale non doveva esservi cosa troppo vibrata. Il pennello è di un tocco gentile, spontaneo, che finisce, e a luogo a luogo lascia quelle così dette incertezze che tanto piacciono agli intendenti. »

Il sig. d'Agincourt, pag. 172, opera citata, ricorda come esistente in Roma una piccola tavola del Sanzio della grandezza medesima della stampa, intagliata da Alessandro Mochetti, e rappresentante la Madonna col Bambino, che porge un fiore a S. Giovannino; che, secondo lui, era nel palazzo Borghese, e nell'appartamento del principe Aldobrandini.

Il profess. Braun, che ha raccolto il più gran numero delle Madonne di Raffaello, descrive come esistente in Ispagna la *Madonna della Rosa*, nella quale ricorda le mani come le più belle che il Sanzio abbia mai date alle sue Madonne; un'altra col Bambino e S. Giovannino, come esi-

museo reale, deve essere della seconda, se non è della terza maniera del Sanzio, il quale ne avea fatto dono ad Adriano Gouffier, cardinale di Boissy, mandato da Leone X in Francia in qualità di legato. S'ammira in essa gran vigore di tuono, e una finezza squisitissima nel maneggio del pennello; ed il tutto della scena presenta nel bello insieme del gruppo dei quattro personaggi, nella espressione delle teste e nella grazia delle attitudini, una delle composizioni più amabili dell'immaginazione di Raffaello *.

Madonna dalla lunga coscia

—

*Intagliata da Marcantonio.*

Una composizione tuttavia più importante è quella conservata nel museo di Napoli, sotto il titolo della *Madonna dalla lunga coscia*, denominazione che le viene attribuita dalla posizione allungata della gamba della Madonna, seduta in terra, appo la culla, su cui il putto Gesù vedesi assiso in atto di stender la mano a Sant'Anna, che gli presenta San Giovannino; e dove vedesi pure presente a tale scena San Giuseppe appoggiato al suo bastone. Le figure di questa tavola sono di naturale grandezza; e pare sia essa stata dipinta nel cominciamento della terza maniera di Raffaello; chè l'esecuzione è delle più brillanti **.

Madonna detta dell'Impannata o della cortina.

—

*Intagliata da Schivel, da Corn. Crot e da Bloemart.*

Un'altra tavola che forma uno de' migliori ornamenti del palazzo Pitti in Firenze, ha preso il suo nome da una finestra raffigurata nel fondo, con una specie di cortina o bandinella esterna. Vedesi in questa la Madonna nell'atto di presentare il pargolo Gesù a S. Elisabetta seduta, la quale

stente nella galleria del Duca d'Orleans, e passata in Inghilterra; una *Madonna col Bambino*, operata da Raffaello verso la metà della sua vita, sopra tavola con figure quasi grandi al naturale, incisa da Romanet, e della quale conservasi una bellissima copia presso il sig. Steadel, banchiere in Francoforte sul Meno, possessore di una preziosa collezione di quadri, raccolta con assai buon gusto; e tre altre quasi simili, intagliate l'una da Duflos e Huber; l'altra da C. Filipart e Luigi Petit; e la terza da Egidio Rousselet, e da Gio. Raimondo; *vedi* alle pag. 90, 98, 100, 101, 102 ed altrove.

Di altre parla il Richardson a pag. 207 e 667 del suo viaggio in Italia; il Zanetti nel trattato della pittura veneziana, stampato da Fr. Tosi l'anno 1797 in Venezia, tom. 1.°, pag. 45; e il Comolli in varii luoghi delle sue illustrazioni e note alla *Vita inedita di Raffaello*; i quai libri potranno essere consultati da chiunque il bramasse a suo bell'agio.

* Il Duca di Mazarin ne possedeva uno simile, comperato dal marchese di Fontenay quand'era ambasciatore presso Urbano VIII; ma in confronto di quello del museo reale, alto palmi 1, diti 3, e largo diti 4, fu sempre ritenuto inferiore.

** Il profess. Braun, a pag. 109, prima di parlare di questa, che annovera fra quelle che si conoscono solamente dalle incisioni, o dai disegni a mano, ne descrive un'altra incisa da uno sconosciuto, dove si vede la Madonna seduta in terra con una gamba tesa fino alla coscia e l'altra piegata; col putto Gesù, e il piccolo S. Giovanni, che gli fa cenno con una mano, invitandolo a volersi sedere accanto a lui.

stende le braccia per riceverlo. Ammirasi di dietro S. Maria Maddalena, mostrante al Salvatore il piccolo San Giovanni, assiso nel primo piano sopra una pelle di tigre, pervenuto già all'età di otto ai nove anni; il quale alza profeticamente la mano per alludere alla sua futura missione. Il putto Gesù sospeso al collo di sua madre, volgesi verso lei quasi in atto di vezzoso scherzare, con un sorriso pieno di gioia e d'amore. Il piccolo anacronismo della maggiore età di San Giovanni Battista viene spiegato dall'intenzione, ch'ebbesi di farlo distinguere nel quadro, per essere egli il patrono di Firenze: tale è almeno l'opinione di Goëthe [1,*].

Noi non faremo per ora che ricordare, poichè vi saremo ricondotti dal corso di questa Storia, la celebre Sacra Famiglia, cui diede il re di Spagna il nome di *Perla*, che le rimase; e la più celebrata di tutte, cui Raffaello fece per Francesco I, e che ora è uno dei principali ornamenti del museo reale di Parigi.

L'Urbinate in tutte queste composizioni senza discostarsi da una certa grazia voluta dal soggetto, si è sempre tenuto molto lontano da quello che dir si potrebbe semplice naturale, o, se vuolsi, genere volgare d'una scena puramente domestica. Non avvene fors'una nella quale non si faccia più o meno sentire l'inspirazione religiosa, nella quale non brilli un raggio di quella virtude celeste, il quale, spargendosi sopra tutti li personaggi, sublima l'aspetto degli oggetti al di sopra delle idee e delle affezioni terrestri. Senza parlare di quelle, nelle quali gli Angeli, mescendo i loro omaggi a quelli degli assistenti, additano allo spettatore che la scena, apparentemente umana, viene riunita da un legame soprannaturale ai misterj del cielo; ammirasi in tutte un sentimento di nobiltà e di santità, del quale non si potrebbe ignorare il principio. Là il putto Gesù forma l'oggetto dell'adorazione di alcuni personaggi, qua San Giuseppe, spettatore tranquillo, il quale sembra partecipare al secreto dei consigli supremi, e sta meditando

1 *Vedi* Propyl., tom. 1.°, part. 2.ª, pag. 53. – Il sig. Missirini assegna a questo quadro la stessa data che a quello di S. Cecilia. *Vedi, Del vero ritratto di Raffaello*, pag. xx.

* Questo quadro sopra ogn'altro lodatissimo dal Vasari, tom. 3.°, pag. 195, è quello che il Sanzio dipinse per Bindo Altoviti, cui lo mandò di Roma a Firenze; del quale parlando il Richardson a pag. 134 dice, che nella S. Elisabetta riscontrasi la stessa fisonomia d'una Sibilla, dipinta da Raffaello nella chiesa della Pace in Roma. Descrivendo il prof. Braun questo quadro a pag. 102 della citata sua opera, come esistente nel palazzo del Lussemburgo a Parigi, fa vedere essere falsa l'opinione di coloro che il giudicarono opera di Andrea del Sarto, a motivo del tuono cupo de'colori nelle ombre, e del rosso che primeggia nei lumi: e ricorda alla fine l'intaglio che ne fece Francesco Villamena nel 1611 in Roma, dedicato a Nicola Guicciardini; giacchè l'altro eseguito in Napoli dallo stesso nel 1602, venne tratto da una copia di esso quadro, che trovavasi colà.

sull' importanza dei medesimi; altrove la Madonna fa conoscere colle sue cure di tenerezza e di rispetto, che, iniziata com'è nei misterj della Redenzione, sente il prezzo del deposito che le è confidato; e, come si è osservato altre volte, un melanconico presentimento sembra che faccia riconoscere in lei con quali angosce essa allevi il frutto delle sue viscere. Nelle relazioni infantili del figlio d'Elisabetta con quello di Maria v'ha sempre una certa misura di rispetto, di cortesia, e di sommessione, indicante di già la distanza che passerà tra il Messia e'l suo Precursore *.

* Non possiamo terminare questa seconda classe delle Madonne, quella delle *Sacre Famiglie* di Raffaello, senza parlare di alcune altre, e specialmente di due, le quali, oltrechè si tengono costantemente dai più celebrati maestri di pittura come opere del Sanzio, sono di quelle che produsse il suo genio divino, allorquando avea già tocco quell'apice di perfezione cui nessuno giunse prima, nè potè giugnere di poi.

La prima di queste è quella ch'era in Milano nella chiesa di S. Maria presso S. Celso, ora a Vienna, ricordata dal Bianconi nella sua *Nuova Guida di Milano*, ediz. 2.ª, quivi 1796, pag. 158, e quindi da tutte le altre che le tennero dietro. Essa rappresenta il *Riposo in Egitto*, sopra tavola alta 4 piedi 10 pollici, larga 3 e 7, dove vedesi la Madonna inginocchiata, tenente in grembo con ambe le mani il putto Gesù, il quale ritto su piedi s'attacca col destro braccio attorno al collo di lei, ed inchinandosi un poco verso S. Giovannino piegato a terra sul destro ginocchio, fa cenno a questo colla sinistra d'aggradire con trasporto le frutta raccolte che gli presenta: S. Giuseppe sorge in piedi dietro alla Madonna, e tiene colla sinistra per la briglia il giumento che si vede sotto ad una palma, mentre colla destra, sopra incurvatovi alquanto, prende pel sinistro braccio il fanciullo precursore, quasi in atto di rialzarlo ed incoraggiarlo ad avvicinarsi con confidenza al divin suo parente. Nella descrizione dell' Imp. R. galleria di Vienna, da noi ricordata a pag. 99 e altrove, è stato pubblicato un bell' intaglio di questa tavola, e nella descrizione che lo accompagna si fa conoscere come l'effetto generale del quadro sia gradevolissimo, il colorito vigoroso; la freschezza e l'opacità del paesaggio, la bellezza d'un cielo che si degrada perfettamente dall' azzurro fino al rosso brillante dell'orizzonte, tutto insomma vi esprima il fuoco d'una contrada egizia. Il prof. Braun a pag. 289 dice, esser questa la pittura principale di Raffaello che si trovi in Vienna: lo Scaramuccia nelle sue *Finezze de' Pennelli italiani*, il Comolli nelle sue note alla *Vita inedita*, il Piacenza nelle sue aggiunte al Baldinucci, e tanti altri hanno decantata questa tavola, come una delle opere eseguite dal Sanzio ne' migliori tempi della sua vita pittorica; gli artefici più eccellenti che l'hanno esaminata in Italia per tale sempre la giudicarono: eppure non mancò chi o per ostentata o vera ignoranza, o per maligno disprezzo delle cose nostre, o per altri fini dispregevoli osò pazzamente scorgere in essa la bella maniera della scuola, anzichè del maestro. Per fino là dove si conserva un tanto prezioso monumento, e si è stampata pubblicamente la verità, fu ripetuto da certuni sogno sì strano; il perchè aggiungeremo noi qui la storia genuina ed irrefragabile del quadro stesso, la quale oltre alla testimonianza del dipinto che porta in sè stesso l'impronta indubitata dell' originalità di quel genio e di quella mano divini, v' aggiugnerà quella della provenienza, e della più costante tradizione.

Mentre S. Carlo Borromeo trovavasi in Roma presso lo zio, il quale l'avea creato cardinale, e, per rinuncia del cardinale Ippolito d'Este, gli avea affidato l'arcivescovato di Milano, nell' anno 1560, Federico suo fratello, distintamente occupato alla

La terza classe delle Madonne del Sanzio, qualora si cerchi di stabilirne la divisione per la maniera di considerarne il soggetto, e per quella più o

Terza classe delle Madonne di Raffaello.

corte del Papa, sposò nello stesso anno Virginia, figlia di Guidobaldo II duca di Urbino: a questo matrimonio assistette il cardinale ed arcivescovo S. Carlo, per cui rendesi probabile che in questa occasione il Duca gli regalasse il suddetto quadro, siccome alcuni hanno giudiziosamente preteso.

Tornato S. Carlo a Milano nel 1565, dopo varii anni di Pontificato finì di vivere li 7 novembre 1584, avendo disposto nel suo testamento, rogato dal notaro di Milano, Pietro Scotti, li 9 novembre 1576, che diversi quadri, medaglie ed altri oggetti si consegnassero dopo la sua morte al reverendo sig. Lodovico Moneta, perchè ne disponesse secondo la sua intenzione, comunicatagli in voce; cioè che vendendoli, il prodotto servisse di sollievo ai poveri: per lo che sembra venissero i detti denari consegnati di poi all' ospedale.

Nell' inventario dei mobili suddetti, fatto in tale occasione, si descrive questo quadro come opera di Raffaello d' Urbino; e si dice che conservavasi coperto da una tendina di seta rossa: il che dimostra in quale pregio tenevasi fin d' allora; lo che viene provato anche dalla stima fattasene di L. 1800, prezzo assai considerabile a que'tempi.

I deputati dell'insigne chiesa di S. Maria presso S. Celso determinarono concordemente di non lasciar sfuggire l' occasione favorevole d' acquistare un così prezioso tesoro; divisando di ornare con esso l'altare della Beata Vergine, che si stava appunto costruendo con molta magnificenza: ne ordinarono quindi l' acquisto, e ciò avvenne pel prezzo di 300 scudi d'oro, milanesi L. 3600. E perchè nell' altare costruito l' architetto Francesco Basso consigliò essere meglio riporvi la bellissima statua della Madonna di Annibale Fontana, che tuttora vi si ammira, e ch' era stata a quel fine ordinata, collocarono interinalmente il maraviglioso dipinto di Raffaello nella Sacrestia interna, dove si conservano gli oggetti più preziosi.

S. M. Giuseppe II allorchè venne per la prima volta in Italia, veduto il quadro, desiderò di farne acquisto per la sua galleria imp. di Belvedere; e li deputati nel 1799 per mezzo di S. E. il conte di Firmian, di esso quadro il presentarono.

Quell' Imperatore, di felice memoria, ne fece eseguire una stupenda copia dal professore Martino Knoller, la quale tuttora esiste nel luogo dov' era l' originale; e poscia, volendo pure compensare in qualche modo la generosità di que' deputati, stabilì spontaneamente la distribuzione di due annue doti, di L. 750 ciascuna, da darsi a due giovani che prendano accasamento: e nel 1780 regalò al tempio di S. Maria suddetta sei magnifici candelieri d' argento ed una Croce, che servono tuttora nelle grandi solennità di ornamento all' altar maggiore.

Quanto noi abbiamo detto è appoggiato ai documenti autografi che esistono in parte presso la nobile famiglia Borromeo in Milano, e in parte presso l'archivio della suddetta chiesa; e lo dobbiamo alla gentilezza del chiar. sig. conte Luigi Castiglioni, presidente dell' I. R. Accademia di belle Arti in Milano.

Il dotto estensore della descrizione di questo quadro, stampata nella succitata galleria di Vienna, ignorando forse, o non curandosi di farne le dovute ricerche, stampò erroneamente che *fu comperato per un prezzo considerevole dall'imperatrice Maria Teresa.*

Questo maraviglioso dipinto fu intagliato all'acqua forte, e terminato a bulino anticamente da Giulio Bonasone, contemporaneo del Sanzio, in un foglio alto 12 poll., 3 lin. e largo 8 poll., 10 lin., sopra cui leggesi verso la diritta abbasso R. VRBINO IN. VE. IVLIO. B. F.; ed il sig. Adamo Bartsch nella sua famosissima opera *Le Peintre graveur. Vienne* 1813, vol. 15, pag. 126, dice che fu eseguita sopra il quadro di Raffaello, che era un tempo nella chiesa di S. Celso in Milano, da dove è stato trasportato nella galleria imp. di Vienna nel

meno ideale di trattarlo, è quella dessa in cui la Madonna col putto Gesù si presenta non più come abitatrice della terra, ma in atto di comparire ai mortali con tutto quell'apparecchio conveniente ai personaggi del cielo.

1779: altra circostanza che comprova sempre più l'originalità del quadro. Fu intagliato inoltre da C. Pfeiffer, da M. E. Benedetti in senso contrario; ed ora si sta intagliando nella scuola del profess. Longhi da Adolfo Fioroni, sopra disegno da lui stesso eseguito.

La seconda è quella che Raffaello fece per Leonello da Carpi, di cui parla con moltissima lode lo stesso Vasari, *ibidem*, pag. 192; intorno alla quale l'erudito annotatore accenna la probabilità che sia stata trasportata in Francia, e dice trovarsene in una casa privata di Roma un'altra bellissima, che se non è l'originale, certo è stata fatta nello studio di Raffaello, e da lui ritocca.

La Beata Vergine è assisa sopra un sasso colle mani giunte in atto di adorazione. Tiene sulla destra coscia assiso il bambino Gesù: vicina a lei, e colla testa precisamente a contatto, è S. Elisabetta, la quale regge colla destra mano il braccio del Bambino, come per insinuargli di far contento della sua benedizione il piccolo S. Giovanni, il quale la sta ricevendo inginocchiato, appoggiandosi colla sinistra mano ad una piccola Croce di canna. Più lontano S. Giuseppe, avvolto in una specie di mantello, vedesi entrare per una porta. Il fondo è l'interno di un antico edificio semidiroccato ed abbandonato. Sul lontano orizzonte l'indizio si vede di un castello, del mare e di un cielo sereno. Le due madri tengono gli occhi rivolti all'oggetto, cui il Salvatore comparte la sua benedizione; il chiaroscuro è stupendamente distribuito ed equilibrato; belle sono le forme, scelto e ricco di pieghe il panneggiamento; elegantemente acconciata la testa della Vergine con un velo che le scende sul petto, e le circonda le spalle; ben conservate sono le tinte locali, e quello che più interessa è l'accoppiamento delle due teste della Vergine e di S. Elisabetta; e quest'ultima principalmente serve a dar risalto alla prima, senza perdere dessa la sua beltà senile.

Questa tavola esisteva una volta in Roma nel Quirinale, con figure grandi non molto meno del vero. Di là ne vien detto che passasse a Parigi, siccome ha creduto il Bottari stesso, nella galleria di Malmaison, ed indi a Pietroburgo.

Come avviene di molti quadri di Raffaello, non mancava, quando questo esisteva in Roma, chi dubitasse alcun poco della sua piena originalità; e si diceva trovarsi l'originale a Palermo, il quale fu poi trasportato a Napoli al ritorno del re Ferdinando. Tale è in fatto l'opinione del profess. Rehberg, il quale nella nota apposta alla sua opera, pag. 64, cita questa di Napoli come l'originale, e nella tavola 31.<sup>ma</sup> del suo atlante ne dà il disegno in litografia, che intitola *La Madonna del divino amore*, tratto da quel quadro, e ne ricorda uno simile nel Vaticano. Tale è pure l'opinione degli eruditi Estensori delle descrizioni degli oggetti componenti il museo Borbonico di Napoli, fra quali il dotto sig. Guglielmo Bechi ne ha dato quella di questo quadro, come opera indubitata del Sanzio. Noi per altro veniamo assicurati da artisti di somma portata, ai quali dobbiamo prestar fede, che per quanto la generale opinione attribuisca quel quadro a Raffaello, gli intelligenti dell'arte vi trovano evidentissima la mano di Giulio Romano.

Fra le altre una bellissima copia, eseguita in tela da Francesco Penni, conservasi nella galleria del cav. e profess. sig. Giuseppe Longhi in Milano, il quale ne trasse un disegno ricercatissimo, servendosi inoltre di varii studii da lui fatti già tempo sull'originale, onde abbiamo parlato: stantechè nella copia del Penni, quantunque accuratissima, erano svanite alcune pieghe nella parte ombrosa dell'abito azzurro della Beata Vergine, che nell'originale di Raffaello erano appieno conservate. Da questo

In tal guisa vedesi in un disegno [1], sopportata dalle nubi; la cui composizione a basso è occupata dalle figure di tre arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele. Vedesi sotto queste forme nella celebre tavola eseguita per la città di Foligno, descritta da noi poco prima. Noi vedremo pure più avanti il famoso quadro di Dresda, rappresentante la Madonna, la quale col putto Gesù appare nella sua gloria a San Sisto e a Santa Barbara.

Raffaello si servì d'un altro mezzo per figurare la Madonna sotto le forme di corpo *glorioso*, oggetto d'adorazione per li Santi medesimi; e quindi la fece considerare quale regina degli Angeli.

disegno egli ne ha formato un maraviglioso intaglio, il quale fu comperato, prima che fosse ridotto al suo termine, da' sigg. Pagni figlio e C. di Firenze per una grossa somma di denaro.

Altri intagli esistono di questo soggetto tratti dall' originale o dalle copie, tre de' quali meritano particolare menzione. Uno di Marcantonio Raimondi, tratto al suo solito non dal quadro, ma dal primo pensiero di Raffaello con molte variazioni nelle figure e nel fondo. La principale variazione è nella testa di S. Elisabetta, la quale non è al contatto con quella della Vergine, ed è voltata nel medesimo senso di questa. L'altro di Nicola Piteau, intorno al quale prima l'Enciclopedia metodica, indi quasi tutti que'che scrissero intorno all'incisione in rame, fecero i più grandi elogj, copiandosi l' un l' altro, fino a preferirla alla famosa Sacra Famiglia, incisa da Edelink; ma che avendola confrontata colla detta copia della galleria Longhi, col disegno ch' egli ne trasse e coll' intaglio che eseguì, si resta pienamente convinti, essere ben lontana dal vero carattere di Raffaello. Il terzo più recente di Gio. Folo, in una forma alquanto più grande, dal quale intaglio pure non risulta abbastanza espresso il carattere dell' autore, essendo essa una delle inferiori opere di questo valente incisore.

Il profess. Braun fra le altre di cui parla, ricorda a pag. 89 una Sacra Famiglia che trovasi in Spagna a S. Ildefonso nella camera dell'infante Maria, la quale denomina *Madonna dal grappolo,* da un figliuolo d'un pastore che corre alla volta dei due putti Gesù e Giovanni, offerendo loro de' grappoli d'uva in una cestina: a pag. 96 ne descrive un' altra detta *Madonna della Palma*, esistente nel palazzo nuovo a Madrid, ed intagliata da Marcantonio, intorno alla quale il Mengs a pag. 314 opina, che sia stata eseguita sopra disegno di Raffaello da uno de' migliori scolari di lui: a pag. 97, sull' autorità di Ardinghello, tom. 2.°, pag. 259, parla di un' altra, che dice *Madonna con S. Antonio*, esistente in Foligno nel duomo, all' estremità del sinistro braccio della croce, intorno alla quale nulla abbiamo potuto sapere oltre a ciò, ch'egli ne scrisse: a pag. 110 dà la descrizione di altra che chiama *La Madonna di Fries*, dove oltre alla Beata Vergine, il bambino Gesù e S. Giovannino, nel fondo del quadro, che rappresenta una rovina con una colonna spezzata, vedesi S. Giuseppe, il quale con una fiaccola accesa va cercando probabilmente un luogo da coricarsi; dessa deve essere nell' Escuriale in Ispagna, e fu incisa da C. Simoneau per la collezione di Crozat. Il Richardson a pag. 289, discorre di una Sacra Famiglia di Raffaello esistente nel palazzo Barberini in Roma, rappresentante la Madonna in piedi che tiene per mano il putto Gesù pure in piedi, siccome è S. Giovanni che lo bacia, con S. Elisabetta accanto; di cui Richardson il padre possedeva il disegno originale di mano dello stesso Sanzio.

1 *Vedi* Landon, tavola 431.

Madonna dal Baldacchino.

*Intagliata nella galleria di Firenze, da B. A. Nicollet sul disegno di Wicar.*

Uno degli esempli più considerevoli di tali concezioni è sicuramente la Madonna detta *dal Baldacchino*, o coi *Padri della Chiesa.* Essa vedesi sopra un trono che sorge sur due altissimi gradini, quasi in fondo al tempio: questo viene sormontato da un baldacchino sospeso alla volta, del quale gli Angeli sostengono lateralmente le cortine, che s'aprono e lasciano vedere la Madonna. Quattro Padri della Chiesa in belle movenze, coi costumi, e colle arie di testa che li caratterizzano, circondano il trono, mentre due piccioli Angeli a basso dei gradini stanno leggendo un'iscrizione. Questo quadro sembra appartenere alla prima maniera di Raffaello *.

Madonna dal Pesce.

*Intagliata da Desnoyers.*

L'articolo che noi abbiamo creduto dover dedicare ad uno di que' soggetti che hanno occupato più di tutti il pennello del Sanzio, avendoci forzato di sospendere l'ordine cronologico delle sue opere, vi rientreremo col fare qui menzione d'una delle sue più celebri Madonne, la quale mettiamo noi nella terza categoria di tali composizioni: vogliamo dire della Madonna chiamata *dal Pesce*, ricordata dal Vasari subito dopo l'eseguimento della pittura d'Attila; cioè verso l'anno 1515 **.

Questa tavola, come si è già detto, non puossi classificare che fra le concezioni più ideali del soggetto. La Madonna vien quivi rappresentata assisa sopra un seggio sostenuto da un basamento: Ella tiene con ambe le mani il putto Gesù, il quale pare trattenga dall'attitudine in che si mostra di voler andare innanzi all'offerta del pesce che gli vien presentato dal giovane Tobia. Quivi pure, siccome altrove, la Madonna col putto Gesù formano

* A quanto abbiamo detto intorno a questo quadro a pag. 63, aggiungeremo qui, che essendo stato trasportato in Francia nel 1799 *non fu creduto degno di restare in quel museo*, e fu mandato all'Accademia di Brusselles!! – Quantunque anche il sig. Mongez nella descrizione che ha pubblicato di questo quadro nell'opera intitolata *Tableaux, Statues, Bas-reliefs et Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dessinés par M. Wicar etc., Paris chez Lacombe* 1789, vol. 2 in gran foglio, abbia detto, essere esso di maniera semplice e naturale peruginesca, ma divino, accordandosi col giudizio che ne dà il Quatremere: tuttavia tiensi dalla maggior parte degli intelligenti un'opera appartenente alla seconda maniera di Raffaello. Essendo stato questo quadro per lungo tempo nel duomo di Pescia, prima che il Granduca di Toscana l'acquistasse, venne detto anche *la Madonna de Pellascia.* Quanto racconta il Richardson nel tom. 3.°, parte 1.ª, pag. 125, in proposito del come passasse ad ornare il palazzo Pitti, è tutto falso; siccome viene dimostrato nella terza nota a carte 96 delle Vite del Vasari, ediz. di Roma. Bisogna che anche il Duppa sia stato condotto in errore, parlando di quest' opera del Sanzio al n.° XI della sua appendice, dallo strano giudizio di coloro che la credettero indegna di restare nel museo francese, giacchè se l'avesse veduto co'suoi proprii occhi, non avrebbe detto che *niente più vi rimane dell'originale dopo essere stato ridipinto.*

** Da alcuni altri invece si è preteso di provare che fosse stato dipinto verso l'anno 1513.

un gruppo sì graziato e naturale, che si potrebbe credere ove non fosse dipinto a colore, facesse egli nel quadro la parte d' un' opera di scultura. Alla sola posizione del gruppo, ed alle attitudini degli altri personaggi, si direbbe quello una statua, cui vengono offerti gli omaggi della pietà. Tuttavolta, non solamente il gruppo è dipinto, ed animato dai colori della vita, ma ancora è messo in un accordo d' azione colle figure che l' accompagnano. Infatto vedesi il putto Gesù che mette una mano sul libro aperto di San Girolamo, genuflesso sul basamento del trono, e la movenza dell' altra mano, e del restante del suo corpo si dirige verso il giovane Tobia, il quale sembra menato ai piè della Madonna dall' angelo Raffaele.

Abbiamo di già parlato di questi riunimenti puramente convenzionali de' santi personaggi, onde la pittura riunisce le immagini in uno stesso quadro a piacere della divozione de' singoli particolari, per alludere sovente ai nomi battesimali di colui, onde la tavola veniva allogata: e questa forse non lo fu ad altro fine se non che per rendere omaggio alla Madonna in una cappella di San Domenico in Napoli [1], da qualcuno che chiamavasi *Raffaele-Girolamo*.

Alcuni si diedero la cura di spiegar questo quadro di una maniera molto più ricercata, la quale darebbe una idea affatto differente della riunione di questi personaggi, e particolarmente della loro azione [2],[*]. Ciò non per tanto,

1 Vasari, *Vita di Raffaello*, pag. 191.

2 In una raccolta di modelli calcati e disegnati sopra cinque quadri di Raffaello per *Bonnemaison*, un dotto commentatore ha preteso di far conoscere che questo quadro avesse avuto per oggetto di significare l'autenticità riconosciuta del *libro di Tobia*, e della versione fatta da S. Girolamo: il perchè allora il putto Gesù, coll' accoglienza che pare faccia al giovane Tobia, esprimerebbe il suffragio che la chiesa avrebbe dato alla *canonicità* di tale libro. Devesi durare per altro ancora più difficoltà nell'ammettere questo commentario, in quanto che nel disegno della Madonna dai tre Arcangeli, ricordata pocanzi, vediamo pure rappresentato Raffaele col Tobiolo, dove null' altro egli è se non il segno simbolico dell' Arcangelo, vale a dire, un accessorio e non soggetto principale.

* L' opera di cui parla qui il Quatremere porta per titolo *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael, accompagnées de la gravure au traite de ces tableaux et de notices historiques et critiques composées par M. Eméric-David etc. Paris* 1822, *chez M. Bonnemaison.* – I quadri di cui si parla sono *la Madonna dal Pesce*, *lo Spasimo di Sicilia*, *la Visitazione*, *la Madonna detta la Perla* e quella dell' *Agnus Dei*, che pare la stessa, onde abbiamo fatto cenno pocanzi in sul finire della nota aggiunta alla classe delle Sacre Famiglie. Questi quadri furono trasportati, in uno stato di degradazione dalla Spagna in Francia nel 1813, dove fu data loro nuova vita. Prima che ripartissero per alla volta della Spagna Lord Wellington ne fece eseguire l' opera suddetta, la quale venne cominciata l' anno 1818 e terminata nel 1822: uscì in cinque quaderni contenenti ciascuno oltre all' analoga descrizione un intaglio a contorno, leggermente ombrato, del quadro che ne forma l'oggetto; non che altre tavole rappresentanti alcune parti principali del quadro stesso, grandi

sapendo in qual guisa furono moltiplicate simili composizioni, quante furono fatte tavole di patroni, si può mettere in dubbio che Raffaello sia stato guidato in questa concezione dall' idea d' un soggetto tanto lontano dalle pratiche e

come l' originale, ciò che forma il merito principale dell' opera.

Dobbiamo questa notizia all' egregio sig. P. A. Coupin, il quale nel fascicolo di settembre 1825 della *Revue Encyclopédique* ha reso il più savio e minuto conto dei cinque suddetti quaderni.

Molto opportuna cade qui l' occasione di riportare alcune savissime osservazioni di certo irlandese sig. Henry, il quale, avendo mosso dubbio il pittor Amiconi sulla originalità del quadro della Madonna dal Pesce, le pubblicò in uno scritto fra molte altre sulla pittura in generale; dirigendo queste particolarmente a parlare della bizzarra riunione dei personaggi che v' intervengono. Desse ci vennero favorite dalla gentilezza del rinomato pittore sig. Filippo Agricola, e noi tanto più volentieri le pubblichiamo, in quanto che servono come di commento alla più ragionevole opinione del sig. Quatremere.

« L' ordine che si diede a Raffaello, così dice il sig. Henry, fu senza dubbio di dipingere un quadro, dove intervenissero Gesù, la Vergine, S. Girolamo e l' arcangelo Raffaele col giovane Tobia. Lasciato a lui l' arbitrio di scegliere la maniera, onde unire in una sola pittura personaggi vissuti in epoche così distanti, Raffaello solo era capace di formare una tavola di sì peregrina bellezza e perfezione con un soggetto così sterile, sconnesso e bizzarro. Si suppone che la Vergine seduta in una seggiola, col bambino Gesù in grembo, ascolti con attenzione S. Girolamo che sta leggendo le profezie del vecchio Testamento relative al Messia. S. Girolamo interrompe repentinamente la lettura all' arrivo dell' Angelo che introduce il giovane Tobia, lo presenta alla Vergine, e, in un' attitudine che solo Raffaello poteva disegnare, implora l' intercessione della Vergine con Dio, perchè ottenga la vista al vecchio Tobia: ecco il momento che coglie il pittore per la rappresentazione. Supplica l' angelo caldamente: con degnazione, anzi con pietà ascolta la Vergine, e in tanto, come in segno di esaudire la preghiera, tiene lo sguardo al giovin Tobia, che pieno di timore riverenziale alza la vista al divino infante, o per dir meglio verso lui; imperciocchè Tobia sembra molto imbrogliato e confuso per fissare gli occhi in alcun oggetto determinato. E perchè Gesù bambino e S. Girolamo hanno parte nell' azione principale, sono introdotti dal pittore, che vuol conservare l' unità del soggetto, per via di episodj; ma in un modo così giudizioso e naturale che non distrae la vista di chi si mette a contemplare il tutto dell' azione. Il Bambino bramoso di prendere il pesce, che ad un attaccato filo pende dalla mano di Tobia si slancia inchinandosi con molta vivacità e grazia verso il pesce, e guarda al tempo medesimo l' angelo, come per chiedere da lui, che glielo avvicini: mentre S. Girolamo, che dall' ingresso dell' angelo continuò a leggere secretamente, ed ha finita la pagina, tiene disposto il foglio per voltarlo, e pare che attenda il momento che Gesù bambino alzi il braccio, che per naturale vivezza di quell' età avea lasciato cader leggermente sopra il libro. Così dunque tutta la composizione è d' un' azione principale, e di due accessorie, o per dir meglio d' un' azione e due accidenti. L' azione si è l' intercedere che fa l' Arcangelo colla Vergine; gli accidenti sono il desiderio del Bambino per il pesce e la sospensione di S. Girolamo tra il voltare e il non voltare della carta. Gli accidenti, oltre il distinguersi tra sè, sono sì inferiori all' azione principale, che in niun modo si confondono con essa; anzi servono come di riposo all' occhio dello spettatore, qualora si stancasse dell' azione principale. Questa e il primo accidente sono al sommo naturali e ovvj; ma la maniera di unire o di aggruppare S. Girolamo (al cui fianco si scoprono la testa e le zampe del leone) colle altre figure, un pensiero degnissimo si fu del

dalle abitudini della pittura. Quindi non cercheremo, e non attribuiremo nuovo merito al Sanzio, se non quello d'aver saputo rendere tali soggetti più interessanti di quello che si facesse prima di lui, col legare li suoi personaggi per un'apparenza d'azione atta a correggere l'incongruenza di figure, cui nulla relazione riunisce. E al certo fu conformemente a questo novello sistema, senz'altra ragione d'un ordine più ricercato, che vennero eseguite le Madonne di Fuligno, di Dresda, la Santa Cecilia, la Madonna dai tre Santi, quella dai tre Arcangeli, e contemporaneamente la famosa Madonna del Coreggio a Parma *.

La tavola della Madonna dal Pesce, che le vicende degli Stati hanno trasportato da Napoli in Ispagna, da questa a Parigi, e da Parigi hanno fatto ritornare in Ispagna, offre agli ammiratori una delle più graziate composizioni dell'Urbinate, una di quelle che sembrano siano state da lui eseguite più compiutamente [1].

Quest' opera segna il passaggio tra la seconda e la terza maniera di Raffaello: chiaro vedesi il tuono generalmente, ed il colore è forse troppo risentito in alcune parti degli ornamenti. Dessa ha tutta la purezza, tutta la semplicità de' primi tempi, tutta la franchezza, e l'ampiezza di stile, frutto

gran Raffaello. Poichè se dipingeva il santo Dottore in maggior lontananza, e come distaccato dalle altre figure, diveniva un personaggio inutile; se lo rappresentava, come taluno avrebbe fatto, assistendo il Messaggier celeste nella supplica alla Madonna a favor di Tobia, allora riusciva impertinente, e ancor fastidioso. In somma non v'ha composizione dove più si guardino le leggi d'un perfetto contrasto, dove l'equilibrio così nel tutt'insieme, come nelle parti, sia maneggiato con tanta industria ed arte particolarmente dall'angelo, che sembra una perfetta bilancia. Senza poi parlare della correzione nel disegno, della nobiltà e della maestà nelle teste, del soave colorito e delle altre bellezze, grazie e perfezioni, che si trovano in questa tavola, nella quale sembra che tutte le sue figure pensino, che tutte discorrano ecc. ecc. »

* Vuolsi qui intendere sicuramente il nostro Autore del famoso quadro del Coreggio conosciuto sotto il nome della *Madonna di S. Girolamo*, che il Prunetti nel suo *Viaggio antiquario*, tom. 4.°, pag. 93, indica al forestiero nel *palazzo ducale*. Questo quadro venne allogato all'artefice da donna Briseide Colla vedova Bergonzi, la quale senza alcun rispetto alla cronologia, volle che rappresentasse la Madonna, il putto Gesù, S. Girolamo e la Maddalena. *Vedi A. L. Millin*, *Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme etc.*, tom. 2.°, pag. 134-37: Vasari, *Vita del Coreggio*, e Ratti, *Notizie storiche intorno la vita e le opere di Antonio Allegri*. Finale 1781, in 8.° — Il Ticozzi nell'articolo biografico consacrato a questo grande artefice, tom. 1.°, pag. 8, ci dice, che vedendo il Coreggio un quadro di Raffaello, restò sorpreso da nuovo entusiasmo, e come se in quell'istante gli si disvelassero innanzi agli occhi i misterii dell'arte, esclamò: *io sono pittore anch' io.*

1 Prestamente dovremo far conoscere meglio di quello che lo abbiamo fatto fino ad ora, quali furono i mezzi estranei, onde dovette ricorrere per lo eseguimento di questo numero prodigioso di opere, la cui sola composizione sembrerebbe aver dovuto occupare la vita di parecchi uomini.

del perfezionamento della pittura. Niente puossi vedere di più vero della testa di S. Girolamo; niente di più espressivo di quella dell' angelo Raffaele; niente di più naturale nella posa, niente di più innocente ed ingenuo nella fisionomia, di quella del giovane Tobia: ma non per tanto il Sanzio nulla ha concepito, nulla ha operato che sia più nobile e più grandioso della figura della Madonna.

A questa particolarmente, senza far torto tuttavia a molte altre, noi crediamo di dover applicare l'elogio generale che il Vasari fece delle Madonne di Raffaello [1]: - « *Mostrò tutto quello che di bellezza si può fare nell'aria di una vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù* ».

Raffaello promotore dell' intaglio in Italia. Disegni fatti da lui per Marcantonio.

La rinomanza di Raffaello erasi estesa al di là delle Alpi, ma soprattutto in Francia, ed in Allemagna: Alberto Durero, di questo ultimo paese, cominciava allora a far conoscere colla finezza e colla facilità del suo bulino i vantaggi indicibili, che trassero dall' intaglio i secoli posteriori. Quest' arte scoperta in Italia dal Finiguerra *, non vi avea per anco prodotto alcuno di que' frutti, che doveano farle produrre più felici circostanze. Tutti sanno che 'l suo primo officio, e 'l suo più gran merito sono di propagare, a guisa della stampa, e di moltiplicare per via di fedeli ripetimenti, i pensieri, le invenzioni, che 'l genio dell' artefice è forzato di rinchiudere il più delle volte nei troppo ristretti confini d'un esemplare unico.

Il Sanzio dovette alla sua vicendevole relazione con Alberto Durero, la conoscenza più particolare delle produzioni del suo bulino, onde il commercio e la vendita cominciavano ad acquistare una certa voga in Venezia: da ciò s'avvide quanto prima di quale importanza sarebbe lo perfezionamento dell' intaglio per la gloria della pittura e per la fama del pittore. In allora Marcantonio Raimondi, allievo del Francia in Bologna [2], s'era recato a Roma in cerca di migliori lezioni di disegno: e Raffaello lo incoraggiò nello studio di un'arte, che avrà sempre il disegno per base principale, ma che non se ne riconosceva altra, allora soprattutto che l'intaglio era ben lungi dal pretendere di dare coll' armonia delle incisioni

[1] Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 195. — Il prof. Braun a pag. 91 conchiudendo la sua bella descrizione di questo quadro alto piedi 7, 4, e largo 5 e 3, dice che l' armonia delle tinte, la dignità e la grazia di tutte le figure vogliono essere vedute e sentite, perciocchè non si possono descrivere; e ricorda l'intaglio di Fernando Selma.

* Strettamente parlando il Finiguerra non fu l' inventore dell' arte dell' incidere, ma bensì di quella di stampare i rami incisi.

[2] Vasari, *Vita di Marcantonio.*

sopra una carta l'idea di quella della pittura in un quadro. Marcantonio Raimondi trovossi al punto di riunire tutte le qualità, che l'esercizio dell' intaglio poteva vantare a quell'epoca *. Li suoi progressi nel maneggio del bulino furono rapidi; e così un nuovo mezzo s' offerse all' Urbinate per distinguersi in altri lavori presentandoglisi l'occasione di fornire mediante le inesauribili invenzioni de' suoi disegni un alimento perenne e rinovato alle opere dell' intaglio.

Noi quindi all'arte dell' intaglio d' allora dobbiamo essere doppiamente obbligati: primamente per avere propagato e perpetuato li pensieri di Raffaello, secondariamente per averli fatti nascere.

Bisognerebbe ora intraprendere la descrizione d'una nuova e numerosissima serie di composizioni ch'egli andava eseguendo infaticabilmente e colla matita

* Dopo la giustissima anteriore proposizione sembra non ammissibile questa seconda. Marcantonio Raimondi, non come disegnatore, in che fu grande segnatamente nella bellezza de'suoi contorni, ma come semplice incisore non solamente fu inferiore di lunga mano a quelli che gli succedettero fino a giorni nostri, ma nemmeno potè eguagliare i suoi contemporanei Luca d' Olanda ed Alberto Durero, siccome neppure il celebre Martino Schoën che lo avea preceduto.

Marcantonio Raimondi mantenne nelle sue incisioni dai disegni di Raffaello la bellezza de' contorni; ma nel suo tratteggio a bulino per segnare le ombre non s'accostò punto al carattere del suo maestro; il quale mostrò in alto grado nelle sue opere quanto possedesse e l'intelligenza del chiaroscuro e l'armonia generale e la morbidezza e la leggerezza di tocco ove è necessario: mentre Raimondi ha circoscritte le sue figure all'uso di que' tempi con una linea troppo visibile, la quale rende ogni parte dura e tagliata. La direzione poi del suo tratteggio non è pur quella di cui solea servirsi Raffaello ne' suoi schizzi alla matita ed alla penna. Le stampe di questo incisore saranno sempre non per tanto pregiate e ricercate, perchè i suggerimenti del Sanzio hanno contribuito a dar loro un carattere classico, se non nell'artifizio incisorio, almeno in una parte importantissima del disegno, cioè nella bellezza delle forme.

Non farò che produrre a tale proposito quanto scrisse un uomo esercitatissimo in questa professione, anzi uno de' pochissimi veri professori dell' arte, il cav. Giuseppe Longhi nel suo trattato *della Calcografia e dell' incisione in rame.* == « Monotono, stentato, ineguale ed aspro è il taglio del suo bulino (di Marcantonio), sparso universalmente il lume, ommesse le mezze tinte sì ombrose che prospettiche, portata il più delle volte l'ombra più oscura al contorno, tutta di un sol valore, non curante i riflessi, nessuna prospettiva aerea, nessuna differenza di tinta locale, non leggerezza, non morbidezza. Da ciò conchiudiamo esser egli stato ben miglior disegnatore, o per dir meglio disegnator di contorni che incisore, nè potersi le di lui opere, comunque meritamente apprezzate, proporre a modello dell' arte nostra più di qualch' altro siasi schizzo alla matita o alla penna di classico autore, dal quale l'incisore al pari del pittore può bensì trarre non poco vantaggio dal lato del disegno: ma come questo da simili originali non potrebbe apprendere il colorito; così non quello il bel modo d' intagliare. »

È da desiderarsi che il sullodato Cavaliere doni presto all' Italia la suddetta sua opera già condotta a buon fine: giacchè ne manchiamo, e poteva darcela solo un artefice consumato nell'arte, d'una rinomanza senza eccezione, ed un letterato qual'è appunto il prof. Longhi.

e colla penna; giacchè non si può conoscere abbastanza Raffaello, quando non si conosca ne' suoi disegni. L' arte dei disegni, non volendosi indicare qui ciò che più in grande s' intende per l' arte o la scienza del disegno, era nella pratica di que' tempi quasi diremo l' opposto di quello che è divenuta ai nostri giorni. Dessa non serviva allora che a produrre con facilità ed a fissare leggermente i concetti del pittore; ed in vero per tal modo essa veniva a dare all' intagliatore, anzichè la materia terminata d' un soggetto da copiare, il primo pensiero d' una composizione, onde spettava poscia al bulino il terminare il lavoro, e compiere l' esecuzione. L' incisione non doveva rendere che l' effetto di un disegno, di cui ne perfezionava il meccanismo. Presentemente invece i disegni tendono a rivalizzare di condotta, di finitezza coll' esecuzione dell' intaglio il più accuratamente terminato: e così attualmente cotali opere sono ben assai di rado gli organi d' un sentimento originale, i ministri, per così dire, dell' invenzione e del genio.

Fa uopo ricorrere ai disegni originali del Sanzio per comprendere la sublimità di questa specie di scrittura, vera immagine del pensiero, onde li tratti leggeri, destinati a parlare allo spirito più ancora che agli occhi, sono l' espressione d'un sentimento istantaneo, nel quale la penna, istrumento docile e rapido di esso, non mostra che quella abilità che abbisogna per dare una certa precisione e consistenza alle idee.

Tali sono appunto i disegni di Raffaello: sembra che essi per la maggior parte gli siano serviti come di sollievo a suoi grandi lavori: e tuttavia non avvi genere alcuno di soggetti gravi o leggeri, istorici o favolosi, allegorici o poetici, religiosi o profani, che non sia stato trattato dalla sua penna, ed anche sotto qualunque maniera di forme, sia come capricci d' invenzione, sia come progetti di quadri, sia come studj di composizioni, sia come modelli per l' intaglio.

E qui non si potrebbe tralasciare di ricordare li due bellissimi disegni, ne' quali il Sanzio imaginò di far rivivere, per mezzo delle descrizioni fatte da Luciano, due delle più ingegnose composizioni della pittura antica, l' una dovuta al pittore Ezione, l' altra al pennello di Apelle.

Disegno del Matrimonio di Rossane.

—

*Intagliato da Marcantonio, e da Gio. Volpato.*

Nella prima vedesi Rossane sul letto nuziale. « È dessa una giovane vergine d' una perfetta bellezza; la quale alla presenza di Alessandro ritto sù piedi, tiene gli occhi per il rossore chini a terra. Una frotta ridente di Amorini occupa tutta la scena: l' uno a tergo imminente alla novella sposa sta in atto di levare il velo che le copre la testa; un altro quasi schiavo officioso trovasi a suoi piedi occupato a slacciarle il calzamento; e un terzo, preso per il lembo l' eroe, validamente il mena a Rossane, cui porge intanto una corona,

Presso di lui vedesi Efestione con una fiaccola in mano, appoggiato sopra un bellissimo giovane, l'Imeneo. Altrove, altri Amorini scherzano in varj modi colle armi d'Alessandro; gli uni s'incurvano sotto l'asta di lui, che portano in ispalla, e ne sembrano poco men che oppressi: gli altri conducono, come in carro di trionfo, uno di essi acconciato sopra uno scudo: ed un altro s'è messo come all'imboscata nascosto nella lorica che vedesi in terra [1],[*] ».

Disegno della Calunnia.

Intagliato da Denon.

La Calunnia, ossia il danno della delazione sotto un principe sospettoso è il soggetto del quadro di Apelle, che rivedesi in un disegno di Raffaello [2],[*].

« Sulla diritta della composizione vedesi seduto un uomo con lunghe orecchie, simili presso a poco a quelle di Mida; in atto di porgere la mano alla Calunnia, la quale s'invia da lontano verso di lui. Stanno a lui dintorno due donnicciuole, l'una delle quali sembra essere l'Ignoranza, l'altra la Sospezione. Mirasi avanzarsi dall'altra parte la Calunnia tutta adorna e lisciata, che nel fiero aspetto e nel portamento della persona ben palesa lo sdegno e la rabbia ch'ella chiude nel cuore. Tiene colla sinistra mano una fiaccola; e coll'altra strascina per la zazzera un giovane, che le mani alza supplichevoli verso il cielo. Un uomo pallido e sfigurato le serve di guida: il suo sguardo fosco e fisso, la sua magrezza estrema, lo fanno rassomigliare a quegli ammalati estenuati per lunga astinenza; e facilmente se lo riconosce per l'Invidia. Due altre donne accompagnano pure la Calunnia, l'incoraggiano, le acconciano le vesti, e prendono cura del suo abbigliamento: è l'una l'Insidia, l'altra la Doppiezza. Queste sono seguite da lungi da una figura,

1 Luciano Erodoto, o Ezione.

* Oppure *Vedi*, *Vite dei Pittori antichi greci e latini*, *compilate dal P. M. Guglielmo della Valle* ecc. Siena 1795, pag. 288.

Nella *Raccolta di stampe eseguite sui più bei quadri e sui più bei disegni che sono in Francia* ecc. Parigi presso Basan, si trovano nella scuola romana sotto ai numeri 36 e 37 due facsimili di due disegni di queste nozze di Rossane, intagliati da Carlo Cochin; uno colle figure tutte nude prese dalla natura, l'altro colle figure vestite.

2 Havvi nella raccolta dei disegni del museo reale un disegno di questo soggetto acquerellato con bistro. — Il Lanzi nella sua *Storia pitt.*, tom. 3.°, pag. 73, dice d'averne veduto uno nella galleria reale di Modena, *finitissimo e superiore a ogni stima*, *riunendo in sè la invenzione del miglior pittore di Grecia*, *e l'esecuzione del miglior pittore d'Italia.*

* Nella succitata *Raccolta di stampe* presso Basan al n.° 39 trovasi il facsimile di questo disegno intagliato da Niccola Cochin, ed in legno da Niccola Sueur. Esso disegno eseguito a penna, acquerellato e lumeggiato trovavasi nel gabinetto del sig. Crozat, e Benvenuto Garofalo copiò pel Duca di Ferrara. Il prof. Braun a pag. 207 loda moltissimo questo disegno, e dice trovarsi ora nel gabinetto di Parigi, intagliato all'acqua forte dal conte Caylo e da Denon, eccellentemente.

il cui vestimento nero e sdruscito, ed il cui dolore la fanno conoscere pel Pentimento: il quale rivolgendo addietro la testa sparge delle lagrime, e vede piena di confusione la tarda Verità che si avanza [1]. »

Leggendo queste descrizioni di Luciano con sotto agli occhi i disegni di Raffaello, si crederebbe quasi che il testo delle prime fosse stato disteso dopo l'esecuzione de' secondi; lo che prova evidentemente essere questi una fedele traduzione dei testi di Luciano. Il primo di essi disegni ha servito sicuramente di schizzo alla pittura del soggetto d'Alessandro e di Rossane, che ammirasi ancora al giorno d'oggi in Roma, conservato nel Casino situato presso la Porta Pinciana, e che fu un tempo la delizia campestre di Raffaello [2],[*].

Tutti li gabinetti d'Europa posseggono più o meno de' suoi disegni: e si può credere che molti de' loro soggetti avrebbero esercitato in appresso il suo pennello, se la sua vita fosse stata più lunga. In fatto vi si trovano in alcuni li primi pensieri delle composizioni che la pittura di poi dovea terminare, e in altri l'assieme compiuto delle più ricche concezioni. Fra il numero di questi ultimi gli amatori contano li bei disegni del Cristo portato al sepolcro, della Peste, di S. Paolo che predica in Atene, della Cena, della Deposizione di Croce.

1 Luciano ediz. Biponti, tom. 8.°, pag. 35. — Oppure *Vedi* ediz. citata delle *Vite dei Pittori antichi*, pag. 116.

2 Questo *casino* colle sue attinenze, detto per un gran tempo *Villa Olgiati*, è passato nelle proprietà della casa Doria. Quivi vedesi un ritratto della Fornarina. Le pitture di questo *casino* sono state intagliate da Francesco Saverio Gonzales in sette tavole.

* « Ebbe Raffaello in Roma, così mi scriveva il chiar. Missirini, due ville in loco amenissimo, ch' ei volle rendere anche più famose pe' monumenti dell'arte sua. Una è quella ora appellata *Villa Olgiati*, presso la gran villa Borghese; e in essa si vede dipinta a buon fresco sui cartoni da Raffaello condotti, e con ritocchi suoi proprii, la famosa istoria del matrimonio di Alessandro con Rossane: con altri quadri pure di suo invento bellissimi, che rappresentano li vizj che tirano al bersaglio. Oltrechè la volta è ornata di un dipinto che figura il sacrifizio di Flora. »

« Non operò adunque Raffaello unicamente tali soggetti in piccoli disegni in servigio delle incisioni di Marcantonio, ma ne ritrasse i cartoni, e ne curò o migliorò le pitture. »

« L' altra villa è quella or detta *Villa Magnani*, attualmente del sig. Miltz in sul Palatino, ove è un portico prezioso, tutto operato a pitture magnifiche, grandi al vero, sui cartoni di Raffaello, dai migliori della sua scuola, ed anche in più parti ritoccate dal maestro, come conoscono gli intelligenti. Di queste pitture non sapresti desiderare opere più squisite e belle, o guardi la bontà del disegno, o la grazia dell'atto, o la novità de' soggetti: imperciocchè qui ammirasi una Galatea venustissima e Venere che esce dal bagno tuttavia vestita di pudore, benchè d'assai movente: e il gruppo di Ermafrodito e Salmace che il diresti pittura pompeiana e delle più belle: e Amore che mostra il dardo a Venere con atto pieno di scaltrezza: e la stessa Venere che si allaccia i calzari con un suo atto pieno di moto e di protervia. Queste figure fanno bella magnificenza sotto una volta messa ad arabeschi da Giovanni da Udine ».

Ma sembra che la maggior parte dei disegni più finiti fosse di quelli che l'Urbinate fece espressamente per essere intagliati da Marcantonio; ed invero non vi si può prendere errore. Quantunque fra gli intagli di questo se ne veggano di quelli che paiono fatti sulle pitture, il più piccolo confronto che si faccia tra il soggetto dipinto, e quello intagliato prova colle differenze che vi si scorgono, che quello che servì di modello all'intaglio fu o il disegno che servì di schizzo al quadro, o quello che l'Urbinate avrà rifatto per l'intaglio medesimo *.

Quest'arte, in allora appena praticata in Italia, non vi era ancora conosciuta che per gli intagli rarissimi di Alberto Durero **.

Era questi un uomo ingegnoso, fecondo e di già abilissimo in ciò che si deve chiamare il meccanismo dell' arte. Tuttavia nè lo studio della natura (di quella cioè che dirige la critica del gusto), nè li modelli dell' antichità, allora sconosciuti in Germania, non avevano potuto far uscire la sua maniera dalle tracce di quel gusto che si disse *gotico*, e che cominciava ad essere molto lontano ancora da quello d'Italia. Le prove de' suoi intagli non si commerciavano che in Venezia, e non circolavano che in un piccolo numero di individui.

Si può facilmente figurare qual effetto dovesse produrre in Roma l'intaglio, che v' era quasi sconosciuto, allorquando vi si fece conoscere, ma in un modo più ampio, riproducente sotto l'eccellente ed ardito *** bulino

* Conviene attenersi alla prima proposizione, la seconda non ha luogo; poichè i cambiamenti che si trovano nei quadri di Raffaello, nelle composizioni di cui esistono le stampe di Marcantonio, sono sempre l'effetto di lunga riflessione, e del più fino raziocinio. Citeremo fra le altre la Sacra Famiglia incisa posteriormente dal cav. Longhi, già da noi ricordata in altra occasione, e presa non dallo schizzo, ma dal quadro di Raffaello; la quale ha tra le altre la notabile differenza, paragonata a quella di Marcantonio, che in quest' ultima la testa di S. Elisabetta si volge nello stesso senso di quella della Vergine; e nell'altra invece si trova quasi di faccia ed in contatto con essa. Egli è evidente, che Raffaello, dopo fatto il disegno, che servì di prototipo al Raimondi, ha trovato che questa ripetizione di posizione nelle teste si opponeva ad uno de' migliori pregi d' una composizione, che è quello della varietà: e quindi credette assai più conveniente il porre al contatto le due teste, prima staccate, aggiungendo così grazia ed amorevolezza ed eguale tendenza al fine di far benedire dal Salvatore il piccolo S. Giovanni. Riconobbe poi vantaggiosissimo questo contatto per far meglio risaltare coll'immediato confronto la bellezza della Vergine.

** Nacque in Norimberga l'anno 1471, ed ivi morì l'anno 1528. Il chiar. prof. Antonio Marsand nella sua dotta opera = *Il Fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolta dal sig. Luigi Gaudio*, Padova 1823 = ne ha dato la biografia di questo sommo artista, e la descrizione delle sue principali stampe con tanta dottrina, buon gusto e concisione che si merita grande elogio; e noi ricordiamo tanto più volontieri questo libro in quanto che la sua preziosità l'ha già reso irreperibile in commercio.

*** Si potrebbe chiamare ardito, tra gli

di Marcantonio quelle bellissime composizioni di Raffaello, che fino allora non aveano potuto uscire da suoi portafogli, nè acquistare per mezzo della moltiplicazione che ne dà la tiratura delle stampe, quella rinomanza universale che l'opera dell'intaglio fa acquistare a quella del pittore.

Giudizio di Paride.

*Intagliato da Marcantonio.*

Per tal modo l'intaglio del Giudizio di Paride, eseguito da Marcantonio, fece in Roma una sensazione straordinaria [1]: *Ne stupì tutta Roma*, dice il Vasari. Egli pare in fatto, che Raffaello siasi studiato, nel moltiplicare le particolarità di questa composizione, di procurare al bulino di Marcantonio tutti li mezzi di far brillare la sua abilità. La piacevole descrizione, che fece allora il Vasari di quelle particolarità, prova abbastanza l'ammirazione che eccitarono. Ciò che in que' tempi parve merito e bellezza, è riputato imperfezione e difetto dappoichè l'espressione delle lontananze, delle degradazioni, del chiaroscuro, essendo divenuta una delle principali condizioni dell'intaglio, ha reso più sensibile l'ignoranza in cui erasi allora di quello che quest'arte poteva acquistare.

Ma l'abbiamo detto di già, l'intaglio del sedicesimo secolo e quello del nostro non saprebbono misurarsi fra loro: il fine della loro imitazione è tanto diverso, quanto il principio ond'essi emanano. Marcantonio non ebbe realmente altra pretensione che quella di rendere con un accrescimento di vigore e di perfezione l'effetto d'un disegno a penna, eseguito secondo il sistema del bassorilievo antico, anzichè secondo lo scopo della pittura, e soprattutto della prospettiva aerea. Quello che dopo tre secoli ha costituito il merito e la gloria di Marcantonio, si è un'arditezza ed una sicurezza di bulino, una scienza di tratto, una correzione di forme, una forza d'espressione, che non sono giammai state uguagliate. Tale è l'effetto di queste qualità nell'intaglio del Giudizio di Paride, che l'ammirazione degli artisti e dei conoscitori, malgrado tutto ciò che l'intaglio ha guadagnato di poi, sotto tanti aspetti diversi, è ancora di presente quella stessa che era al tempo in cui quest'opera comparve.

antichi intagliatori, il bulino di Goltzio, del vecchio Müller, di Saenredan; e tra i moderni quello di Schmidt, di Sharp e d'altri molti, non mai quello di Marcantonio: il quale è molto più timido anche de' suoi contemporanei. Non bisogna confondere l'arditezza de' contorni, che è tutta pittorica, sebbene anche in questi Marcantonio sia più severo che ardito, con quella del bulino che è tutta incisoria.

Si chiama, per esempio, arditezza di bulino un moto, e di quando in quando una grossezza di tagli fuori dell'ordinario; il passare da un tratteggio risentito ad un altro fino e delicato; l'esprimere certi oggetti con un solo taglio, dove altri vi impiegherebbono i contratagli; e con tutto ciò rappresentar bene il soggetto in modo che nulla lasci a desiderare.

1 Vasari, *Vita di Marcantonio*, tom. 4.°, pag. 275.

Viene pure considerato nell' ordine de' belli pensieri di Raffaello il disegno che fece della Strage degli Innocenti per Marcantonio. Quantunque egli abbia ripetuto, siccome vedrassi più innanzi, lo stesso soggetto nei cartoni delle tappezzerie, forse egli è vero che nel ripetere altrimenti questa scena, egli non ha sopravanzato nè coll' invenzione, nè coll' espressione quel primo getto del sentimento, onde il bulino di Marcantonio seppe riprodurre e terminare sì felicemente i tratti. L' opera ebbe un tale successo, che l' intagliatore venne incaricato di farne una seconda incisione, la quale distinguesi dalla prima per una differenza di lavoro, e per la varietà di un piccolo accessorio *.

Strage degli Innocenti. — *Intagliata da Marcantonio.*

Non dovendo qui parlare che accidentalmente degli intagli di Marcantonio, ed unicamente siccome causa che ha fatto nascere e propagare le invenzioni di Raffaello, basterà di citare ancora quelli che riunirono la bellezza della composizione del pittore all' eccellente esecuzione dell' intagliatore: come sono, per esempio, il Ratto d'Elena, il Martirio di S. Felicita, la Benedizione d'Abramo, la S. Cecilia e la Predicazione di S. Paolo **.

* Prevalendoci noi delle cognizioni dell'egregio sig. Giuseppe Vallardi, la cui pratica nel commerciare di stampe, e l' amore particolare che mostra per gli oggetti di Belle Arti l'hanno reso celebre, riporteremo qui per intero la notizia da lui stampata in fronte al suo *Catalogo di stampe*, Milano 1824, pag. 4, intorno a questa incisione del nostro Marcantonio; la quale notizia, da noi pure riscontrata sulle fonti, onde l' ha tratta, riteniamo indubitata, e quindi più sicura di quella che ne dà lo storico francese, e ne ha dato un dotto italiano, amatore appassionato delle Belle Arti.

» La *Strage degli Innocenti*, la sola conosciuta con la marca M. A. F. avanti la così detta *Felcetta* o *Felce* (l'accessorio di cui parla il Quatremere), apparteneva dapprima ad Ant. Salamanca, indi ai De Rossi, e nel 1773 a Carlo Losi; ultimamente questo rame fu acquistato, nel 1806, dal sig. Carlo del Maino, compagno del sig. Storck, ambidue grandi amatori e raccoglitori: e sebbene il lavoro sia assai consumato, bellissimi sono tuttora i contorni.

Molti amatori opinarono che Raimondi avesse intagliato due rami della succennata *Strage*; ora però l' abate Zani, mercè de' suoi infaticabili studj di 50 anni e delle sue ricerche, ci fece conoscere che il rame, avente la marca M. A. e la *Felce* non è mai stato opera del Raimondi, ma bensì lavoro assai bello di Marco Dente, detto *Marco da Ravenna*: rame che in questi ultimi tempi possedeva la calcografia Longhi di Bologna, ed ora trovasi nel gabinetto del sig. marchese Malaspina di S. Nazaro, amatore appassionato delle stampe antiche e delle Belle Arti. »

Adam Bartsch nella sua famosa opera da noi pocanzi lodata tom. 14, pag. 19, ha già mostrato, esser falso il racconto del Malvasia in proposito della morte di Marcantonio, pel ripetimento malamente attribuitogli di questo intaglio: racconto ripetuto dall' annotatore del Vasari, ma da lui stesso posto in dubbio.

** Chi desiderasse conoscere tutte le incisioni eseguite da Marcantonio sopra li disegni o le pitture di Raffaello, potrebbe consultare *le Catalogue des estampes gravées d'après Rafaël, — par Tauriscus Euboeus, membre des académies de Berlin et de Rome — Francfort sur le Mein* 1819; il quale ha raccolto molto saviamente in un sol volume di 300 pagine, l'indicamento di

Allorquando l'arte dell'intaglio cominciava pure a far ammirare le sue produzioni non si pensava per anco in Roma che la loro vendita potesse diventare un oggetto di commercio importante. Pare che oltre al disegno che Raffaello dava a Marcantonio, pagasse eziandio le spese dell'intaglio. Frattanto accrescendosi le dimande a misura che moltiplicavansi le prove, ne venne naturalmente l'idea di venderle, e il Sanzio ne lasciò le cure e i profitti della vendita a *Baviera*, suo domestico. Ma ben presto Marcantonio

tutti gli intagli, che sono stati eseguiti fino a quell'anno sulle opere di Raffaello, prevalendosi dei biografi degli intagliatori che il precedettero, e principalmente del valent. Bartsch, dal quale trasse la bella idea di formare l'utile sua opera.

Noi ora qui accenneremo solo particolarmente la bella stampa detta dei *Cinque Santi,* divenuta assai rara a motivo che venne derubato il rame nel sacco di Roma del 1527, e che Raimondi incise sopra il disegno di Raffaello, alta 15 p. 9 l., e larga 10 p. 9 l., perchè si vuole che Raffaello istesso n'abbia di poi eseguito anche il quadro.

Questo quadro alto 1 metro e centimetri 21, e largo centimetri 98, così ne scrivea il cav. Paolo Toschi, direttore dell'Accademia ducale di Parma, rappresenta Gesù Cristo, sostenuto da una gloria d'Angeli, avente alla destra la Vergine, e S. Gio. Battista alla sinistra; nel basso del quadro havvi S. Paolo in piedi, e S. Catterina d'Alessandria ginocchione, la quale presenta a Gesù la palma ottenuta col martirio. Trovavasi anticamente nella Chiesa di S. Paolo di Parma, da dove fu trasportato a Parigi, e di là tornò alla ducale Accademia pure di Parma, nella quale presentemente conservasi.

Un valente conoscitore ed amatore di oggetti di Belle Arti, fresco ancora di averlo veduto in Parma, mi diceva, esser questo un lavoro eseguito dal Sanzio ne' suoi più bei tempi; ma trovarsi attualmente troppo appatinato, inverniciato, e giallastro in modo che fa nascere il desiderio di vederlo con levato simile imbratto, onde meglio ammirare il bel colorito, e i bellissimi contorni delle figure, onde furono eseguite.

Il dotto Quatremere, nel suggerirmi alcune giunte da farsi alla sua Storia di Raffaello, mi raccomandava di parlare di questo quadro, cui l'incisione di Marcantonio ha fatto chiamare dei *Cinque Santi*, e nel quale, secondo lui, i colori s'erano alterati ed anneriti; ed il S. Giovanni assomiglia molto a quello della Madonna di Fuligno.

Landon parlando di questo quadro ne' suoi *Annali del Museo reale di Parigi*, dice che nella galleria d'Apollo dello stesso Museo, sotto il n.° 249, vedesi un disegno di Raffaello d'una prima idea di questa composizione.

Lo Scaramuccia, il Braun, il Duppa, il Piacenza nelle sue aggiunte al Baldinucci, ed altri scrittori annunciarono questo quadro come opera del Sanzio, confermando per tal modo l'opinione generale degli artisti e degli intelligenti che tuttora l'ammirano. Pure il benemerito sig. Bodoni, nel suo libro delle più insigni pitture parmensi, Parma 1809, riferisce in una nota aggiunta alla descrizione di esso quadro, che il sig. Le Brun nel ripulirlo a Parigi vi scoperse un segno, il quale fa credere che sia di un certo Albareti, discepolo di Raffaello: e nella sua prefazione ripete questa stessa opinione, avvalorandola con quella del valente sig. Abate Zani; il quale sostiene ch'esso quadro sia stato dipinto dalla stampa incisa da Marcantonio. Noi non abbiamo potuto saper nulla intorno a questo certo Albareti, cui il sig. Le Brun vuole attribuire il quadro dei *Cinque Santi*; e neppure conveniamo nell'opinione ch'esso quadro non possa essere stato operato da Raffaello: solo abbiamo voluto riferirla, per mettere in avvertenza i lettori, e farne conoscere la nostra diversa opinione.

Fu inciso con molta eleganza da I. B. L. Massard nel 1802; e più recentemente dal signor Richomme.

fece degli allievi, ed ebbe molti imitatori: l'intaglio diventò una professione utile, e il commercio ne sparse le produzioni per tutta l'Europa.

Si è detto e ripetuto che Raffaello aveva fatto egli stesso sopra uno dei rami di Marcantonio, l'intaglio della Strage degli Innocenti. Una tale opinione sarà provenuta dall'abitudine in cui siamo di vedere che gli artisti di quel tempo riunivano la pratica di più d'un'arte, ed alcuni anzi quella di tutte. In conseguenza dell'uso allora sì comune d'una simile riunione, vedremo ben presto come cosa probabilissima, che Raffaello facesse altrettanto colla scultura, nella quale è più probabile ancora che si sarebbe reso celebre, se la sua vita fosse stata più lunga. Tuttavia non si saprebbe ammettere la medesima probabilità rispetto all'intaglio. Non si vuol negare che un pittore tanto abile a maneggiare la penna, non avesse potuto darne un saggio sopra un rame col metodo della vernice e dell'acqua forte; ma in allora non si conosceva ancora altra maniera che quella del bulino, e la pratica di questo istrumento esige un esercizio tutto affatto estraneo alle pratiche delle altre arti; e Raffaello non ebbe certamente la comodità di apprenderlo. A meno dunque di supporre che egli avrà potuto fare un tratto alla punta secca, bisogna contentarsi di credere che, s'egli ebbe qualche parte nella esecuzione de' suoi disegni col bulino, tale parte si sarà ristretta agli avvisi, e ad una direzione di gusto, la quale dovette essere sicuramente di molta utilità a Marcantonio *.

Continuazione delle pitture delle sale del Vaticano.

Raffaello essendosi messo col suo genio al di sopra d'ogni confronto co'suoi contemporanei, era divenuto il vero punto di centro d'onde partivano e dove terminavano tutti i progetti. Ma quantunque un sì gran numero d'invenzioni emanassero da lui, era impossibile che restringesse in sè solo la totalità della loro esecuzione.

Le sale del Vaticano, nei nove anni che le videro cominciare e terminare, ci fanno conoscere con bastevole chiarezza la maggiore o la minore parte diretta e personale ch'egli ebbe nel lavoro delle loro pitture. Le quattro

* Anche il canonico Vincenzo Vittoria nelle savie sue *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice, ecc. pubblicate e divise in sette lettere*, Roma 1703, difendendo con molto senno Raffaello dalle molte tacce malamente applicategli dal Malvasia, in proposito delle stampe di Marcantonio, intagliate sui disegni del Sanzio, dice che veggonsene alcune prove ritoccate da Raffaello stesso: il ricchissimo e preziosissimo gabinetto di Stampe di sua maestà l'imperatore e re nostro Francesco I, che possiede la più bella e rara raccolta delle Incisioni di Marcantonio, ne vanta pure alcune state ritocche dal Sanzio: ma tutto questo proverà egli che la mano di Raffaello abbia eseguite le sue correzioni sopra il rame? noi conveniamo collo storico francese, ed opiniamo piuttosto che Raffaello le eseguisse sulla stampa medesima.

prime, o della sala *della Segnatura*, sembrano l'opera d'una sola mano; od almeno l'intervento di mani secondarie od ausiliarie vi si fa riconoscere pochissimo. La sala seguente, quella dell'Eliodoro, cominciata sotto Giulio II, fu terminata sotto Leone X, vale a dire in un tempo in cui Raffaello disponeva già d'un grandissimo numero d'abili persone. Riesce quindi una specie di critico esercizio per li conoscitori, quello di saper discernere dalle maniere de' suoi principali collaboratori, quelle parti di questi freschi, onde gli adoperò, quelle ch'egli ritoccò, e quelle ch'egli medesimo da solo operò.

Egli è poi chiaro che la terza delle sale detta *di Torre Borgia*, e la quale è parimenti adorna di quattro grandi pitture a fresco, offre specialmente in tre delle sue composizioni più ragioni delle altre per credere che Raffaello siasi affidato a parecchi pittori della sua scuola, almeno per tutto ciò che spettava alla esecuzione. Direbbesi non più che lavoro d'una valente pratica. Imperciocchè malgrado l'interesse storico dei soggetti, lo spettatore non vi trova niente che lo colpisca e che lo fermi con piacere: ciascuno comprende che il genio di Raffaello v'ebbe parte ben assai per poco.

Al contrario deesi ragionare della quarta pittura di questa sala, grande e considerevole composizione, rappresentante l'*Incendio di Borgo Vecchio* in Roma, sotto Papa Leone IV; intorno alla quale faremo osservare, prima di parlarne, che conseguentemente a quel sistema d'allusione, onde abbiamo già discorso, e che troverassi sempre più confermato, tutti li soggetti di questa sala sono tolti dalla storia dei Papi che portarono il nome di Leone, ed ai cui ritratti sostituì quello di Leone X.

**Pittura dell'Incendio di Borgo.**
—
*Intagliata da Volpato.*

Sotto il pontificato di S. Leone IV [1], un grande incendio consumò una parte del *Borgo Vecchio*, presso S. Pietro, e minacciava d'attaccare questa basilica, quando il Papa comparve sulla loggia pontificale del Vaticano, e colla sua benedizione fermò l'avanzamento dell' incendio.

Sotto due maniere doveva essere veduta certamente la rappresentazione di questo soggetto per la pittura, sia per l'effetto delle fiamme e del fumo relativamente agli occhi, sia per l'impressione delle scene diverse di desolazione e di terrore che un cotale flagello può produrre, relativamente all' animo e alla mente; punto che Raffaello ha scelto nella sua rappresentazione. Quantunque lo spettatore per gli sbattimenti del fuoco e del fumo, sia bastevolmente istrutto della causa dei movimenti e dell' agitazione delle persone, si può dire che quello che si vede meno nell' immagine di

[1] In tale maniera ne viene indicato dall'iscrizione che leggesi al disotto della loggia pontificale.

quest'incendio, è il fuoco: ma ecco invece quello che vi si vede, e che senza dubbio ha maggior valore.

Ammirasi quivi la riunione delle più commoventi situazioni: un vecchio trasportato da suo figlio dal mezzo delle fiamme; un giovane che scappa dal mezzo dell' incendio calandosi da un muro *; una madre che dall' alto di questo muro sta in atto di gettare il suo bambino fasciato nelle braccia del padre, il quale s'alza sulla punta de'piedi per riceverlo: il bambino già già cade . . . . verrà egli ricevuto? . . . e questa scena occupa la parte sinistra del quadro.

Dall'altra parte Raffaello ha voluto indicare coll' agitazione delle tende e delle vesti delle persone che portano l'acqua, che il vento, il quale accresce la forza del fuoco, renderà insufficienti i loro sforzi per estinguerlo. Il terrore si vede impresso sul viso di quella donna che tiene con una mano un vaso pieno d' acqua e ne porta un altro sulla testa. Ma framezzo a questa scena nulla dipinge più al vivo il tumulto e lo spavento, come la fuga delle madri e dei figliuoli, i quali sottraggonsi alla rinfusa, e che la speranza del soccorso divino, il quale solo può arrestare il flagello, raccoglie nel davanti e nel mezzo del quadro, di fronte alla loggia pontificale.

Questo gruppo anteriore, che unisce le due parti della composizione, si collega benissimo per mezzo d' un' arte mirabile agli altri gruppi, i quali, collocati gradatamente nei retro-piani, conducono e l'occhio e la mente dello spettatore all'ultima scena, la quale è come lo scioglimento dell' azione. Essa consiste nel corteggio del papa S. Leone, onde il popolo implora il soccorso, e per la cui benedizione va a cessare il furore delle fiamme.

In parecchie figure di questo quadro Raffaello ha fatto prova veramente d'un nuovo ingrandimento di maniera e di disegno: non si potrebbe, per esempio, nè ideare, nè comporre una figura d' uno stile più grandioso di quella della donna che porta i vasi d'acqua. Osservasi pure una maniera di dipingere ampia ed ardita nel bel gruppo del padre trasportato da suo figlio,

* Fra una ricca e scelta raccolta di disegni originali dei primi maestri della pittura, il signor Giuseppe Vallardi possiede anche un primo pensiero di questo gruppo di figure, eseguito a penna da Raffaello; fra le quali la più finita e maravigliosamente abbozzata è quella appunto, di cui parla l'autore. Veggendo questo primo getto della mente creatrice del nostro divino artefice, vi si riconosce già tutta quella vita nello spavento, quell'atto onde sta misurando il tempo da spiccare il salto, quel risentirsi pel libramento del corpo le giunture e le costole del petto e delle spalle e delle altre parti, che il Bellori ha osservato nella pittura istessa descrivendola. Vedi *Descrizioni delle Immagini*, ecc. pag. 87.

Alla fine di questa Storia, nell' Indicamento di alcuni disegni del Sanzio, troverassi pure la descrizione di questo, assieme a quella di altri, che noi stessi abbiamo osservato nella suddetta preziosa raccolta.

il quale, sia che si consideri in sè stesso, o perciò che l'accompagna, è divenuto l'immagine la più vera e la più nobile del gruppo d'Enea e d'Anchise. Lo stesso elogio merita il giovane sospeso per le mani al muro, del quale si è già parlato: infatti non si saprebbe immaginare nè una posa più felice, nè un più bel disegno di tutte le parti del corpo.

Questa pittura fra tutte quelle di Raffaello racchiude maggiore quantità di figure nude; giacchè il soggetto medesimo ne comportava l'impiego. Si suppone che l'incendio abbia sorpreso nel sonno gli abitanti di Borgo Vecchio; e l'Albano aveva di già fatto osservare che uno dei fanciulli, che la madre fa camminare dinnanzi a lei, ha ancora la sua cuffia da notte; e la madre medesima mezzo vestita non ha avuto il tempo che di salvare parte degli abiti. Queste figure nude sono per li giovani artisti oggetti continui di studio: e sono divenute pure nella quistione della preminenza tra Michelangelo e Raffaello il principale soggetto di disputa, resa celebre dalla censura delle osservazioni del Vasari, fatta da Bellori [1] e da Federico Zucchari [2].

Il Vasari [3] dopo d'avere riassunto tutte le grandi qualità di Raffaello, fa vedere ch'egli prese il buono dalle differenti maniere di ciascun maestro, e come seppe prendere quel solo che gli era uopo per formarsene una tutta sua, la quale riunisce i meriti di tutti; che per tal guisa, ne' suoi Profeti e nelle sue Sibille della chiesa della Pace, s'era egli aiutato col grandioso degli stessi soggetti dipinti da Michelangelo nella cappella Sistina. Ma egli dice di più che Raffaello avrebbe dovuto fermarsi quivi, e non avventurarsi a lottare più direttamente con lui nel disegno del nudo, siccome parve avesse intenzione di fare nel dipingere l'*Incendio di Borgo*; poichè, aggiunge, il disegno del suo nudo nelle figure di questo quadro, quantunque buono, non è al tutto perfetto ecc.

Abbiamo di già detto, che ciò che forma l'oggetto di questa controversia è giudicato da lungo tempo: lo spirito di parte che l'aveva potuto far nascere si estinse con essa. Il Vasari, quantunque ammiratore appassionato di Michelangelo, è partigiano deciso ugualmente di Raffaello: forse il più grande e 'l più imparziale elogio ch'egli potesse fare sì dell'uno che dell'altro, era di far conoscere che Michelangelo fu inimitabile nella scienza del disegno, e che Raffaello, per esserlo pure, per la riunione delle qualità che seppe portare ad un sì alto grado, non aveva avuto bisogno di disputare col suo rivale per un sapere, che avrebbe alterato quell'incanto

1 *Descrizioni delle Immagini*, ecc. pag. 93.
2 Vasari, tom. 3.°, pag. 222, nota.
3 Vasari, *ibidem*.

sublime, proveniente dall' armoniosa riunione de' meriti che formarono la sua maniera.

Senza dubbio i nudi delle figure dell' *Incendio di Borgo*, malgrado il merito che hanno per la bellezza delle forme, delle proporzioni e di tutte le altre parti più minute, sono ancora lontani dalla scienza muscolare, dalla precisione dei contorni, dall' arditezza dei movimenti, che formano il merito per così dire esclusivo delle figure di Michelangelo: e ciò non può essere negato da qualunque conoscitore.

Ma se Raffaello, come disegnatore, non pervenne a quella profondità di scienza che caratterizza Michelangelo, si è perchè Raffaello cercava nel disegno, siccome abbiamo detto prima, ciò che Michelangelo non pensò giammai d'apprendere da lui; e mi spiego con due parole: Se Michelangelo avesse dipinto l' *Incendio di Borgo*, vi si sarebbono veduti sicurissimamente studj più eccellenti del nudo: ma poi vi si avrebbono avute tanto eccellenti espressioni, pensieri tanto patetici, situazioni così interessanti?

Io non saprei terminar di parlare di questa pittura senza citare in una nota [1] il suffragio d'un grande pittore, dell'Albano, sopra il merito di questa composizione.

Vittoria di S Leone contro li Saraceni.

— *Intagliata da Aquila.*

Le tre altre pitture della sala detta *di Torre Borgia*, rappresentano pure diversi avvenimenti della storia dei papi del nome di Leone; siccome sono la Vittoria riportata sui Saraceni al Porto d' Ostia sotto Leone IV; la Giustificazione di Leone III alla presenza di Carlomagno; e l'Incoronazione di Carlomagno medesimo, fatta dallo stesso Leone.

In queste ultime si riproduce il sistema di già seguito precedentemente, d' una scelta, cioè, di soggetti antichi tratti dalla storia della Santa Sede, e messi abilmente in relazione con dei fatti contemporanei, o allusivi a personaggi viventi, di cui veggonsi li ritratti invece di quelli de' personaggi del tempo passato. Questo genere solo di trasposizione dice abbastanza quali furono le intenzioni del pittore.

[1] .... « *l'Incendio di Borgo*, spettacolo spaventoso e tutto pieno di concetto, espresso con tanta chiarezza, che muove a compassione. Dirò solamente d' uno ammirabile e compassionevole in vedere quella donna, che per suo scampo appena ha potuto salvare quelle due creature e quei panni, in atto di dolore di aver lasciato l' altre sostanze in preda alle fiamme; quella cuffia di uno de' suoi putti, significa che erano in letto agiati nelle piume, e che l' aere freddo lo fa andar ristretto. ... Ma gl' incendj non possono mai essere grandi se non vi soffia il vento. Similmente quella bellissima giovane, che aiuta, alzando il vaso dell' acqua: anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado, e fa comparire la bellezza della sua persona. Taccio ecc. » — Bellori, pag. 92 e seg. Questa descrizione del Bellori, onde sono tratte le suddette parole dell'Albano, non potrebb' essere nè più concisa nè più animata.

La Battaglia d'Ostia contra li Saraceni non fu scelta senza ragione da Raffaello: un altro Leone aveva ottenuto, mediante il soccorso del Cielo, sopra gli inimici del cristianesimo un successo, la cui ricordanza era propria a rianimare il zelo dei principi cristiani contro il Turco. A quell'epoca lo spirito di conquista del maomettismo era ancora nella sua forza: era poco tempo che l'armata ottomana aveva minacciato l'Italia e le coste dello Stato della Chiesa; e la politica di Leone X si sforzava di riunire le forze dell'Imperatore e del Re di Francia [1] per proteggere di nuovo l'Europa contro li suoi implacabili nimici. Il quadro della battaglia navale o della vittoria d'Ostia rappresenta il Papa nell'atto d'invocare la potenza dell'Altissimo: la preghiera è la sola arma del Pontefice; ma li suoi voti vengono esauditi. I vascelli, che veggonsi nel fondo, fanno conoscere benissimo che la battaglia ebbe luogo sul mare; e questo viene spiegato ancora meglio dalla barca nella quale sono condotti alcuni prigioni, che abbordano alla riva: altri gruppi di nimici del nome cristiano sono condotti davanti al Papa, e cadono a suoi piedi.

Il ritratto di Leone X è sostituito a quello di Leone IV, e le teste dei cardinali, collocate di dietro del Pontefice, sono quelle del cardinal Bibienna, e del cardinale Giulio de' Medici, che fu poscia Clemente VII.

Giustificazione del papa Leone III.
—
*Intagliata da Aquila.*

La pittura onde il soggetto è la Giustificazione del papa Leone III, che giura sopra gli Evangelj essere egli innocente di tutto ciò di cui era stato accusato, riempie nella sala di *Torre Borgia*, superiormente alla sola finestra che vi si trova, uno spazio simile a quelli che si sono fatti osservare nelle sale precedenti; e tale spazio obbligato ha prescritto pure al pittore quasi lo stesso partito di disposizione. L'altare dove il Papa, accompagnato dal suo corteggio, fa la cerimonia del giuramento, occupa similmente il campo superiore dello spazio centinato: li due altri spazj, o quelli dei lati della finestra, sono occupati dal rimanente della composizione, comprendente i dignitarj che assistono a questa cerimonia. Nel numero di questi personaggi havvi evidentemente Carlomagno sotto la figura riconoscibilissima di Francesco I; poichè tutta questa pittura non è alla fine che una specie d'apologo istorico.

Quanto al suo merito, comechè non si possa negare che ne abbia principalmente rispetto a molte particolarità, tuttavia non vi si trova la stessa varietà d'invenzioni, di attitudini e d'espressioni delle sale precedenti:

1 Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X* ecc. *trad. del cav. Luigi Bossi*, vol. 8.°, pag. 6 e 7.

e si dura molta fatica a credere che Raffaello abbia influito in una maniera particolare sul concepimento e sull'esecuzione di questo quadro.

Incoronazione di Carlomagno. — *Intagliata da Aquila.*

L'Incoronazione di Carlomagno offre una scena molto più abbondante di personaggi; e siamo portati sicuramente ad ammirarvi l'arte che ha saputo riunire con tanta chiarezza e dentro linee così ben combinate l'insieme e le numerose particolarità di questa grande cerimonia: sebbene l'inferiorità di questa scena rispetto a quelle delle sale precedenti balzi ancora più chiaramente agli occhi; vi si trova, siccome deve avvenire d'ogni pittura destinata ad essere come lo specchio fedele d'un cerimoniale stabilito e obbligato, qualche cosa di simmetrico nelle linee e nelle masse, una certa uniformità nei voluti costumi dei personaggi. Da ciò risultarono certe necessità, che relativamente all'arte hanno dovuto privare il pittore della libertà d'immaginare gli effetti più gradevoli all'occhio, o le situazioni più espressive per la mente.

Il gruppo del Papa che incorona Carlomagno è il più bello di questa composizione, e, come si vede, il più importante per la storia della potenza temporale dei papi: e questo si fu il pensiero sicuramente che suggerì la scelta del soggetto. Carlomagno compì infatto l'opera che Costantino aveva cominciata, e della quale vedremo ben presto il primo atto rappresentato nel primo campo che forma l'entrata delle sale del Vaticano.

Ma l'Incoronazione di Carlomagno fatta da Leone III offeriva ancora alla politica d'allora un ampio argomento d'allusioni, vale a dire, nei ritratti dei principali personaggi, cangiandone solamente i nomi. L'epoca in cui questa sala fu terminata, siccome siamo per dimostrarlo, è quella del 1517: ma si fu dal 1515 al 1516 ch'ebbero luogo tra Francesco I e Leone X il trattato d'alleanza ch'essi conchiusero, il loro abboccamento in Firenze, ed in fine il celebre concordato ch'ebbe per oggetto, abolendo la Prammatica Sanzione, di porre fine alle dissenzioni che da sì lungo tempo aveano intorbidato l'accordo delle due potenze, e di contribuire a fissarne i limiti rispettivi.

L'adulazione, che in tutti i tempi si è compiaciuta di fare dei ravvicinamenti tra gli uomini o tra i fatti dei tempi passati e quelli de' tempi presenti, avrà dato allora probabilmente a Francesco I il soprannome di un altro Carlomagno, nuovo benefattore della Chiesa. A Raffaello ne abbisognava meno per inspirargli l'idea di pingere e far figurare le teste di Francesco I e di Leone X nell'incoronazione di Carlomagno. Comunque sia, i loro ritratti vi sono talmente al vivo, che tale rassomiglianza ha fatto prendere equivoco qualche volta sui veri personaggi della storia rappresentata; e il

Vasari stesso vi ha preso errore [1] al punto di descrivere questa incoronazione siccome fosse di Francesco I fatta da Leone X. Forse indipendentemente dall' equivoco delle rassomiglianze, venne tratto in errore dall' iscrizione posta sullo sguancio della finestra, la quale dice: LEO. X. P. M. A. CHR. MCCCCCXVII: ma questa iscrizione indica il Papa che fa dipingere il quadro, e non il Papa ivi dipinto, quantunque porti i lineamenti di Leone X.

Sembra in generale che il silenzio mantenuto dagli artisti, dagli amatori e dai descrittori, rispetto alle tre ultime pitture della sala di *Torre Borgia*, confermi che, se Raffaello presiedette alla scelta dei soggetti, all' applicazione delle loro allusioni e ad alcuna delle loro particolarità, sia dubbio, se certamente egli abbia avuto una parte attivissima nella loro composizione, e soprattutto nella loro esecuzione: e si può mettere in dubbio ancora che v'abbia fatto lavorare li migliori allievi della sua scuola.

Decorazioni accessorie delle sale del Vaticano.

Il sistema istorico-allegorico applicato da Raffaello alle pitture delle sale del Vaticano, eccettuandone quella della Segnatura, ond' egli incominciò, si conosce pure chiaramente per la scelta di molti fra li soggetti di pura decorazione, che concorrono a completare l'unità di ciascuna sala.

Questo insieme si divide, in ciascuna, naturalmente in tre parti, cioè: un altissimo basamento figurato e che gira tutto all' intorno, li quattro archi racchiudenti i quadri, ed in fine la volta co' suoi compartimenti diversamente decorati. Si sono già descritti o citati gli ornamenti delle due volte nelle due sale precedenti.

Ma quelli de' basamenti continuati, che veggonsi nel giro di tutti questi interni; meritano una menzione particolare. In essi Raffaello ha seguito generalmente un partito uniforme, il quale consiste in una riunione di figure allegoriche, dipinte a chiaroscuro, ora sotto la forma di statue, ora sotto quella di termini, o telamoni, che sembra sopportino la cornice del basamento. I soggetti dei bassirilievi dipinti, che occupano gli intervalli di queste specie di cariatidi nella sala della Segnatura, sono in relazione, quanto al concepimento, o soggetto, con ciascuna delle quattro grandi pitture, le quali, siccome si è già detto, furono immaginate senza veruna intenzione politica.

La cornice del basamento della sala dell' Eliodoro è sostenuta da vere cariatidi, pinte a chiaroscuro, ed aventi le teste sormontate da un capitello. Esse alludono in diverse maniere ai soggetti delle pitture, od almeno alla loro significazione veramente allegorica; poichè, siccome avviene d'ogni allegoria,

1 Vasari, *ibidem*, pag. 202.

presentando esse una cosa, ne esprimono un'altra. È per questa ragione che le cariatidi, le quali trovansi sotto il quadro, dove si crede che Giulio II assista alla scena della punizione d'Eliodoro, hanno simboli relativi al governo del Pontefice guerriero. Sotto il quadro d'Attila, il genio decoratore ha dato ad una delle cariatidi la figura di Roma vittoriosa, ad un' altra gli emblemi della Religione.

Ma queste allusioni decorative sono scritte ancora più leggibilmente (ed è questa certamente la sua espressione) nelle pitture delle statue adornate d'oro che si ammirano attorno al basamento della sala di *Torre Borgia*, o di Carlomagno. Sono queste le immagini dei principi conosciuti per essere stati li benefattori della Chiesa, o li difensori della fede. Vedesi fra esse rappresentata la statua di Carlomagno coll'iscrizione CAROLUS MAGNUS ECCLESIÆ ENSIS CLYPEVSQUE; quella di Ferdinando il Cattolico, con queste parole: CHRISTIANI IMPERII PROPAGATOR; quella dell'imperatore Lottario, la quale è accompagnata da queste parole: PONTIFICIÆ LIBERTATIS ASSERTOR; e così dicasi di parecchi altri personaggi, la cui enumerazione sarebbe qui superflua, ed i quali furono l'opera di Giulio Romano [1].

Noi non dobbiamo dimenticare di far osservare che la volta di questa sala è come un monumento della riconoscenza di Raffaello verso il suo antico maestro: libero, siccome l'abbiamo già fatto osservare, di cancellare o di sopprimere tutte le opere de' suoi predecessori, cui aveano essi dipinto in queste sale, egli ha voluto rispettare quella di Pietro Perugino [*].

Sala dei dodici Apostoli di Raffaello.

—

*Intagliati da Marcantonio.*

Havvi ancora nel Vaticano una sala onde il basamento venne decorato da Raffaello con figure dipinte a chiaroscuro, ed a maniera di statue, rappresentanti li dodici Apostoli.

Il Bottari [2] ci dice che il rimanente delle decorazioni di questo luogo consisteva in ornamenti eseguiti da Gio. da Udine. Sotto il pontificato di Paolo IV, per causa d'alcune nuove distribuzioni d'appartamenti che volle introdurre nel Vaticano, ebbero a sofferire queste pitture molti guasti [**]. Sotto Gregorio XIII si cercò di ripararle, e Taddeo Zucchari pare che si sia occupato colla più grande cura della restaurazione dei tratti originali del Sanzio [3]: ma l'opinione comune vuole che fosse invece Carlo Maratta quegli

1 Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.°, pag. 327.

* *Vedi* a pag. 40. Chi bramasse conoscere le pitture quivi eseguite da Pietro, vegga *Baldass. Orsini*, *Vita del Perugino*, pag. 189 e seg.

2 Dialoghi sopra le belle Arti, pag. 309.

** *Vedi* Vasari, *Vita di Giovanni da Udine*, tom. 5.°, pag. 371.

3 Taja Agostino, *Descrizione del palazzo Apostolico Vaticano* ecc., pag. 115.

che sotto Clemente XI abbia ritocco tutta quell'opera, onde più non rimane ricordanza vera che nelle incisioni. Tuttavolta bastano esse ancora per far apprezzare la giustezza d'idea e la proprietà dello stile, cui adoperò Raffaello per dare a ciascuno degli Apostoli il suo proprio carattere. I tratti che Marcantonio ha riprodotto col bulino sono classici per questo rispetto; dessi dovrebbero essere sotto gli occhi degli artefici incaricati di trattare soggetti evangelici. Quando certi tipi sono stati per tale modo consacrati, bisogna rispettarne l'autorità, e tale tradizione forma parte della scienza del costume morale dei personaggi antichi, costume più importante ancora di quello degli abbigliamenti.

Raffaello considerato come pittore di ritratti.

La data dell'anno 1517, nella quale fu terminata l'ultima sala del Vaticano, i cui soggetti porsero occasione a Raffaello di riprodurre l'immagine di Leone X, fu pure l'anno che dipinse a olio il celebre ritratto di questo papa tra li due cardinali de' Rossi e Giulio de' Medici. Quest'opera, che forse nel suo genere fu il capo lavoro di Raffaello, mi porge occasione di consacrare un articolo particolare all'ingegno prodigioso che mostrò nell'arte del ritratto, e che lo pone al disopra dei pittori di questo genere.

Non si sarebbe forse ben compreso al tempo dell'Urbinate, che l'arte di riprodurre la somiglianza delle persone potesse divenire, in pittura, un genere particolare, o un esercizio isolato: e questo sarebbe stato tanto meno facile da comprendersi allora, in quanto che veramente, prima del sedicesimo secolo, tutta la pittura era, per così dire, del genere della pittura di ritratto. Noi l'abbiamo già fatto osservare precedentemente [1]: non si può forse dare altro nome alla maniera d'imitazione, secondo la quale sono ideati ed eseguiti tutti li soggetti che venivano ordinati pei chiostri, per le Chiese e pei monumenti pubblici. Il pittore non avea appreso per anco a trasportarsi coll'immaginazione nei tempi e nei luoghi, dove era succeduta la scena che doveva rappresentare: egli prendeva per modelli li suoi contemporanei; si regolava sugli usi, sugli abbigliamenti, sulle acconciature di capo de' suoi concittadini; e come non essere egli indotto a copiare egualmente i loro tratti, le loro fisonomie? Quindi i quadri delle scuole che precedettero Raffaello ci sembrano essere tante collezioni di ritratti. Non che tutte le figure siano state ritratti a tutto rigore del termine, ma tutte erano dipinte secondo lo spirito di questa maniera d'imitare. Leonardo da Vinci nella sua celebre pittura della Cena, onde sicuramente l'aspetto e l'idea generale appartengono al carattere dell'ideale voluto dal soggetto medesimo, non ha potuto fare a

1 *Vedi* a pag. 46.

meno d'introdurvi certe fisonomie, evidentemente copiate da alcuni religiosi del convento dove il quadro fu dipinto, siccome lo conferma la tradizione *.

La scuola del Perugino avea pure educato Raffaello a questa pratica, la quale vedesi ancora impiegata nelle sue prime opere; ed è una di quelle onde non depurò il suo gusto che progressivamente. Se si vuole in fatto retrocedere, per convincersene, fino alla prima pittura ch'egli fece in Roma (la Disputa del SS. Sacramento), si vedrà, malgrado la grande distanza che separa quest'opera da quelle del suo maestro, che vi rimane ancora qualche segno di quella maniera che noi chiamiamo *lo spirito del ritratto*. Il soggetto veramente vi si poteva prestare, e li costumi religiosi di quasi tutti li personaggi che occupano la parte inferiore della composizione, erano di tale natura da accomodarsi benissimo a tale pratica.

Egli è quivi che Raffaello sembra incominci ad essere pittore di ritratto: è quivi che, senza infedeltà alle convenienze del suo soggetto, si compiacque di ritrarre la maggior parte dei dottori e dei teologi sotto fisonomie che appartenevano, le une a personaggi allora molto conosciuti, e facilmente riconoscibili, ma sur l'identità dei quali noi abbiamo indizj meno positivi; le altre ad alcuni contemporanei, li ritratti de' quali ci sono certificati e da una costante tradizione e dalle ripetizioni ch'egli ne fece altrove. Si nominano sotto li diversi costumi, che fanno qualche differenza dalla fedeltà della rassomiglianza, li ritratti di Scoto, di Dante, di Savonarola, di Bramante, del Duca d'Urbino; e, malgrado la mitra e la cappa episcopale che le maschera, si potrebbero riconoscere egualmente le teste di Pietro Perugino e di Raffaello medesimo.

La pittura della Scuola d'Atene, la cui esecuzione tenne dietro a quella della Disputa del SS. Sacramento, offre un accrescimento di stile ideale molto evidente: Raffaello, l'abbiamo già detto, vi si è mostrato compiutamente a livello del suo soggetto, e per la sua fedeltà al costume antico nelle teste di alcuni filosofi, onde l'archeologia aveva di già iscoperti i lineamenti, e pel felice sforzo del suo genio che gli rivelò, per così dire, i caratteri distintivi

* Quest'opera maravigliosa, dipinta a fresco da Leonardo nel Refettorio del convento de' PP. Domenicani di S. Maria delle Grazie in Milano, presentemente è quasi del tutto perita per l'ingiuria del tempo e degli uomini. Molte furono le copie che in diversi tempi e da differenti artefici si eseguirono; e il valent. pittore Giuseppe Bossi, che fu uno di questi, nella sua dotta opera *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci ecc. Milano* 1810, ha reso conto di tutte, ed anche ha dato la storia più compiuta dell'originale. Raffaello Morghen la intagliò in rame da pari suo: Raffaelli romano la copiò mirabilmente in musaico della stessa grandezza; e da ultimo il nostro valente artefice, sig. Francesco Putinati, già da noi ricordato, la incise in acciaio e ne trasse un medaglione condotto con tanta diligenza e maestria, che fa maraviglia.

dei differenti capiscuola. Non si citano altri ritratti moderni in questa grande composizione che quelli di Francesco Maria della Rovere, duca d' Urbino, degno per la sua bellezza di figurare colle migliori statue antiche; e di Bramante, onde appena distinguonsi i lineamenti nella figura d' Archimede, incurvato a segnare sul suolo alcune figure geometriche. Quanto ai ritratti del Perugino, e specialmente a quello di Raffaello, che occupa un sì poco spazio nell' angolo del quadro, non ne parliamo ora, perchè dovremo ben presto ritornarvi: questi ritratti d' altronde non sono quivi che in luogo d'un' iscrizione che dicesse: *Dipinto da Raffaello*, *allievo del Perugino.*

Il soggetto del Parnasso non solamente permise nella mescolanza dei poeti antichi e moderni, ma comandò a Raffaello un gran numero di ritratti, non più trasportati fittiziamente sopra altri personaggi, ma veri e reali: come sono quelli del Petrarca, del Dante, del Boccaccio, dell' Ariosto e d' altri celebri Italiani.

Le altre pitture delle sale ci fanno vedere: nel quadro dell' Eliodoro li ritratti di Giulio II, del segretario Pietro *di Foliariis*, di Marcantonio e di Giulio Romano; nel quadro di Attila, quelli di Leone X, e dei cardinali Gíovanni de' Medici e Bibiena ecc.: ed abbiamo di già fatto menzione dei ritratti di quelli che compongono il corteggio del Papa alla Messa di Bolsena, ed alle Cerimonie dell' incoronazione di Carlomagno.

Ecco impertanto molto più che non facea bisogno per dimostrare quale pratica avesse Raffaello nell'arte del ritratto; con quale abilità, e sempre con quale riserbo sapesse farli entrare senza discordanza nelle composizioni d' un tutt' altro genere, con quale facilità egli avesse l' arte di passare dagli oggetti d' un' imitazione puramente naturale ai soggetti dello stile il più alto, il più ideale.

Egli dovette forse a questa abitudine di esercitarsi così, o nella medesima opera, o alternativamente, sopra le due sorta di vero onde componesi l' imitazione, l' aver saputo contenersi, nel trattare ciò che è ideale, in una misura tale che la natura non saprebbe disapprovare; e d'avere potuto dare ai soggetti del genere semplice come sono i ritratti, una grandezza di forma, un vigore di rassomiglianza a tale punto, cui non toccherà giammai quegli onde il pennello non è giunto alle sfere superiori dell' arte, alla sublimità.

Ritratto di Giulio II.

*Intagliato da Morace nella galleria di Firenze sul disegno di Wicar.*

A qualunque grado di merito e di valore imitativo che Raffaello abbia portato i numerosi e diversi ritratti, cui abbiamo citato, nelle sale del Vaticano, non era nella natura dei mezzi del genere di pingere a fresco, il poter dare a tali opere la finitezza preziosa dei ritratti a olio: e quindi, malgrado tutto ciò che si può vantare nei primi, questi non saprebbono

rendere l' idea compiuta dell' ingegno di Raffaello, per la forza del colorito e la magia della rassomiglianza, a coloro che non avessero veduto li suoi ritratti dei papi Giulio II e Leone X.

Quello di Giulio II precedette l' altro di quattro o cinque anni; il colorito n' è meno vigoroso, e'l suo effetto partecipa alla seconda maniera, che alcuni preferiscono alla terza, perchè v' ha più chiarezza nelle tinte, più preziosità nel lavoro, e più semplicità nella esecuzione. Aggiugniamo, rispetto a questo ritratto, che il carattere della testa del pontefice ha una energica verità d' espressione, che Raffaello non ha giammai sorpassato.

Non ha esso il solo merito comune della rassomiglianza, e non basterebbe all' elogio d' una tale opera il far osservare sia la precisione del tratto, sia l' esatta riunione delle forme della testa, delle particolarità del volto: tali lodi appartengono a molti ritratti, i quali offrono il solo esterno della persona. Ma a che questo esterno, quando non è lo specchio fedele dell'interno, vale a dire, dei costumi, delle passioni, del carattere dell' uomo? Per chi conosce la storia morale di Giulio II, questa istoria è scritta sopra il suo ritratto: dopo tanti anni, ancora siamo trasportati a dire col Vasari [1]: *Faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse vivo* *.

Ritratto di Leone X.

*Intagliato da Morel nella galleria di Firenz[e] sul disegno di Wicar da Picchianti,*

Il ritratto di Leone X tra li due cardinali è un'opera ancora più rilevante: il papa vi è rappresentato più che a metà della persona, assiso davanti ad un tavolino, coperto da un tappeto. Sembra che presieda ad un consiglio, ed ascolti la relazione d' un qualche affare. Li cardinali Giulio de'Medici, e de'Rossi stannogli accanto quali suoi principali ministri.

Egli è così difficile di far comprendere alla mente per mezzo del discorso

1 Vasari, tom. 3.°, pag. 181.

* Il Richardson, opera citata, tom. 3.°, pag. 105, dopo d'aver parlato dell'originale, esistente nella galleria di Firenze, fa cenno, a pag. 259, di uno simile veduto da lui nel palazzo Giustiniani in Roma; e, a pag. 526, ne ricorda un altro, ch'egli dice di mano di Raffaello, che era a' suoi tempi nel palazzo Caffarelli in Roma, simile a quello di Firenze; e cita un disegno della testa di questo, fatto secondo lui da Raffaello, e posseduto dal duca Devonshire. Il Duppa nel suo catalogo dei quadri a olio del Sanzio, dice d'ignorare dove sia l'originale ritratto di Giulio, e nomina una vecchia copia di esso, eseguita da Avanzio Nucci, ch' era nel convento di S. Agostino in Roma: così il Braun a pag. 276 descrive questo quadro, senza dire ove si trovi, e rammenta quello che conservasi nel museo reale di Parigi, inciso da Chataigner. Un' altra copia bellissima, eseguita da Giulio Romano, devesi conservare in qualche privata galleria di Firenze. Il solo originale, dipinto da Raffaello, che era prima nel palazzo dei Duchi della Rovere in Urbino, e passò di poi in eredità alla gran Duchessa, moglie di Ferdinando II de' Medici, ora forma parte dell'immenso tesoro della reale galleria di Firenze: ed è alto decimetri 8, 16, e largo 5, 54. *Vedi*, vol. 1.°, pag. 7 della *Reale Galleria di Firenze illustrata*, quivi 1817.

la perfezione e la bellezza delle opere del pennello, che naturalmente e in tutti i tempi, l'iperbole venne in soccorso delle descrizioni per ingrandire l'idea che l'imaginazione deve concepire: poco dopo, da alcune locuzioni iperboliche saranno nati certi racconti più o meno favolosi, i quali, comunque apocrifi essi siano, contengono nondimeno l'espressione di qualche verità. Per tal modo deve essere giudicato ciò che raccontasi del ritratto di Carlo V, dipinto da Tiziano [1], e di quello di Leone X, dipinto da Raffaello. Si pretende che l'illusione della rassomiglianza nel primo fosse tale, che, essendo stato posto il quadro dinnanzi ad un tavolino, il figlio dell'imperatore vi s'accostasse per parlare d'affari a suo padre. Quello eseguito dall'Urbinate, ebbe, a quello che si dice, gli onori d'una somigliante avventura: si racconta che il cardinale Pesia, datario di Leone X, fosse per inginocchiarsi davanti al ritratto del pontefice nel presentargli alcune Bolle da segnare.

Noi pure lo ripetiamo, tali racconti hanno qualche cosa di vero. Egli è impossibile di vedere il ritratto di Leone X, quantunque siano trascorsi sopra questa pittura tre secoli, e vi abbiano indebolito quella vivezza di colori che contribuisce tanto all'illusione, senza essere colpiti da quella potenza dell'arte, che porta la mente a sentire tutto il prestigio che l'artefice ha il diritto di produrre. Havvi effettivamente una illusione legittima in ogni imitazione; ed è quella che si riceve da una composizione talmente finita, che ciò che vi ha di perfezione pei soli mezzi d'una sola arte, ci impedisce di fare attenzione nell'immagine che ci presenta, a quello che havvi in essa di fittizio, e necessariamente d'incompleto, se si confronti col modello naturale. Ma non è dato che alla capacità e al genio dell'artista, di produrre per mezzo dell'ammirazione che concentra il nostro animo e li nostri sensi in un solo punto, quel genere d'illusione onde si parla.

Ora questa specie di potenza è realmente quella del ritratto di Leone X. Non vi si saprebbe resistere, esaminando la profondezza del carattere della testa del papa, la nobile semplicità della sua posa, la giustezza del sembiante, il vigore del colorito, il risalto delle forme, l'esecuzione preziosa e finita di tutti gli accessorj. Il Vasari si è fermato principalmente a vantare gli accessorj del quadro: egli vi celebra la maniera onde sono trattati l'oro, la seta, le bordure del vestimento del papa, il lustro delle stoffe: le pieghe intersecantisi di queste stoffe, dice egli, sembra che facciano sentire ancora il romore del fregamento fra loro: non dimentica nè il libro legato in pergamena, nè il campanello d'argento, nè i riflessi della palla d'oro della sedia a braccioli, sopra la quale siede il papa. Tali menzioni dirannosi

[1] Bottari, *Raccolta di lettere pittoriche*, tom. 6.°, pag. 131, edizione romana in 4.°

minuziose, e che non consistono in esse nè l'ingegno del pittore, nè il merito della sua opera. Nò, senza dubbio, e il Vasari lo sapeva meglio d'un altro: ma obbligato egli a dare al lettore una idea di queste bellezze, onde le parole, specialmente scritte, non saprebbono trasmettere l'immagine alla mente, si rivolge alla descrizione di quegli oggetti che parlano solamente al senso esterno; ed è questa la maniera di far intendere ciò che deve essere il principale, quando li più leggeri accessorj sono stati trattati con una tale superiorità.

L'originale di questo celebre ritratto, della terza maniera di Raffaello, è in Firenze *. In diversi tempi ne furono fatte parecchie copie: la più rinomata per altro è quella che dipinse Andrea del Sarto pel Duca di Mantova; la quale passò quindi a Parma, e da quivi a Napoli, dove la si vede ancora presentemente **. Quésta copia è celebre prima per la sua sorprendente fedeltà, poscia per le circostanze della sua esecuzione. Clemente VII aveva fatto dono dell'originale al Duca di Mantova [1]: Ottaviano de'Medici avendo ricevuto dal Papa l'ordine di spedire il quadro al Duca, e desiderando conservarlo al suo paese, inventò parecchj pretesti per differirne la spedizione: tali tardanze gli diedero il tempo di farne eseguire una copia da Andrea del Sarto; e questa copia fu mandata a Mantova, dove Giulio Romano, che s'era quivi stabilito, l'ebbe e continuò ad averla per l'originale, dietro al quale aveva lavorato egli stesso sotto la direzione del Sanzio; e questo suo errore non cessò che allorquando il Vasari l'ebbe disingannato, levando il quadro dalla sua cornice, e mostrandogli scritto sul bordo nascosto nell'incorniciamento il nome di Andrea del Sarto ***.

* È alto 4 piedi, 19 pollici e 2 linee; e largo 3 e 8. Il sig. Samuele Jesi, già da noi lodato, ha ridotto questo quadro in un disegno con tanto amore e valentia eseguito, che ha saputo conservare in esso tutto il carattere dell'originale; e presto ne darà l'intaglio, che ancora si desidera degno d'un'opera tanto mirabile.

** E vedrassi presto illustrata nel *Museo Borbonico*, che si sta pubblicando, da noi già ricordato. Non vogliamo tacere che da alcuni rispettabili intelligenti napoletani si pretende che il museo Borbonico possegga l'originale e non la copia: ma ci pare che non vi sia bisogno di dimostrazione per conoscere la falsità d'una tale pretesa.

1 Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto*, tom. 3.°, pag. 378.

*** E qui piacemi di riferire un'avventura, che servirà di norma a chi ha interesse di conoscere il vero. Il quadro della *Visitazione* che trovasi in Roma nella galleria . . . . . . . comperato ad alto prezzo per opera di Rubens, e per tale giudicato dai più degli artisti, non è di Rubens, ma d'un suo contemporaneo Martino Pepin. Vi era la cifra, la quale fu veduta da varj pittori fiorentini, e l'ha veduta co'proprj occhi il chiar. professore che ci ha scritto questa notizia. Fu cassata la cifra, e mandato il quadro in Alemagna, dove fu subito riconosciuto: poichè le tinte di Pepin mancano della fluidità, che ammirasi in Rubens: ma i pittori romani furono ingannati. Pepin era nato in Anversa, e le sue opere sono rarissime. Il Descamps dice, che Rubens stesso n'era geloso.

Questo fatto ci spiega in qual maniera un grandissimo numero di quadri a olio di Raffaello, di già ripetuti nella sua scuola, presentemente sparsi da tutte parti in differenti paesi, pretendono ugualmente al merito ed alla rinomanza dell'originale. La cosa senza dubbio dovette essere più rara rispetto ai ritratti; ciò nulla ostante non si oserebbe affermare che quello del cardinale Giulio de' Medici, che deve essere in Firenze *, non sia una ripetizione del medesimo cardinale nel quadro di Leone X.

L' enumerazione dei ritratti a olio che generalmente si riconoscono per opera di Raffaello, sarebbe ora troppo lunga, e si durerebbe ancora molta fatica ad indicare con precisione sia il grado di certezza sulla loro originalità, siano i luoghi dove si trovano per la maggior parte.

Comolli [1] porta a ventisette il numero de' suoi ritratti a olio, fra cui cita quelli dei personaggi più celebri di quell'epoca, cioè, Lorenzo e Giuliano de' Medici **, Bembo, Giovanni della Casa, Carondelet, Baldassare Castiglione, Inghirami, Baldo, Bartolo, Bindo Altoviti, Giovanna d'Aragona.

* Nella *Raccolta di stampe* pubblicata per cura di Basan, e detta comunemente il *Gabinetto di Crozat*, trovasi indicata questa tavola alta piedi 2 ½, e larga 2, come esistente nel gabinetto del re di Francia: e fu quivi intagliata da Nic. Edelinck.

1 Comolli, *Vita inedita*, nella tavola delle opere di Raffaello, aggiunta alla fine, edizione del 1791.

** Francesco Saverio Fabre dipintore valentissimo, e sommo amatore delle antiche cose, ne fece sapere l'ottimo M. Missirini, quell' istesso Fabre che ereditato ha i monumenti dello ingegno, e della fortuna del nostro immortale tragico Alfieri, possedeva a Firenze il ritratto di un nepote di Leone X, di tanto merito e squisitezza di lavoro, che ogni verisimilitudine porta a credere essere opera di Raffaello. Il tocco vi è vivo e gagliardo, come Raffaello usava maggiormente ne' ritratti; ne'quali non potendo fare sfoggio d'invenzione e de' grandi principj dell'arte, si rilevava col colorito. Questo ritratto è stato ora recato dal predetto sig. Fabre a Montpellier sua patria.

Di un ritratto del Bembo, operato da Raffaello, quando quegli ancor giovane stava in corte del duca d'Urbino, parla Jacopo Morelli a pag. 18 e 127 della sua *Notizia d' opere di disegno*, Bassano 1800; ma non si sa ora dove si trovi; siccome pure ignorasi di quello di mons. Della Casa.

Federico Carondelet, arcidiacono di Besansone, e di una delle più illustri famiglie della contea di Borgogna, fu ritratto da Raffaello, mentre dimorava in Roma, incaricato degli affari di Spagna: è sopra tavola alta pollici 45, e larga 35, la quale trovasi in Inghilterra presso il duca di Grafton, e fu intagliata da Dorigny, da Paolo van Sommer, e da Nicola di Larmessin nel *Gabinetto di Crozat*, quando trovavasi in Parigi, nella galleria del duca d' Orleans.

Il cardinale Fedro Inghirami era bibliotecario della Vaticana, e grande letterato; esiste nella galleria Pitti in Firenze, e fu intagliato da Teodoro della Croce, e da T. Vercruys.

Dei ritratti di Baldo e di Bartolo, due famosi giureconsulti, nulla abbiamo potuto sapere oltre a ciò che ne dicono il Richardson, tom. 4.°, pag. 560, e il Bottari, note al Vasari, tom. 3.°, pag. 231, il quale mette in dubbio la loro esistenza, siccome fa il Comolli, pag. 53, nota 65.

Noi invece ricorderemo li due ritratti di Andrea Navagero e di Agostino Beazzano, operati da Raffaello verso il 1516, che erano nella casa di Pietro Bembo in Padova, e de' quali ci dà notizia il dotto Morelli nell' opera succitata a pag. 18 e 124.

Nella galleria di Luciano Bonaparte, stampata in Londra, trovasi al n.° 6, pag. 132 il ritratto di Francesco Penni, detto il fat-

Ritratto di Giovanna d'Aragona. — Intagliato da Morghen.

L' immagine della vice-regina di Sicilia ci deve interessare per diversi rispetti: Giovanna d'Aragona era una delle più belle persone del suo tempo; ed Ippolito de' Medici fu quegli che ne comandò il ritratto a Raffaello [1], per farne dono a Francesco I. Qualunque siasi l' equivoco del Vasari [2], il quale sembra essersi ingannato sul nome della principessa, è certamente Giovanna d'Aragona che devesi riconoscere nel ritratto che ammirasi nel museo reale di Parigi; ritratto che alla più bella conservazione unisce il doppio merito e d' essere della terza maniera di Raffaello, e d' essere di sua propria mano. A far credere questo ultimo punto concorrono dapprima le convenienze, le quali impongono all' artefice l' esecuzione personale di tali sorta di opere: di poi abbiamo la testimonianza del Vasari, il quale assicurando che Raffaello avea dipinto la testa di questo ritratto [3], ci dice che venne terminato il rimanente da Giulio Romano. Niente tuttavia in questa composizione ci fa conoscere la più piccola differenza del pennello. Senza cessare di parere un ritratto, la testa deve sicuramente alla bellezza del suo originale il merito d' essere collocata in una composizione del genere più elevato. Se la pittura fu debitrice di questa proprietà al modello, noi non attribuiremo al pittore che la purezza dei tratti, la verità del colore, la finitezza preziosa e la grazia squisita del pennello. Che non si potrebbe aggiugnere sulla bella composizione del tutto, sulla magnificenza del panneggiamento, la grandiosità e la ricchezza dell'acconciamento! sull'armonia generale, sulla scelta ingegnosa delle parti più minute, e soprattutto del fondo d' architettura! Quest' opera è una di quelle che dimostrano più d' ogn' altra non solamente la tendenza, ma la capacità di Raffaello nel riunire tutte le qualità della pittura *.

tore, che affermasi essere pittura di Raffaello, dipinto sulla tela di grandezza naturale, ed inciso dal Testa.

Il prof. F. Rehberg ricorda come eseguito da Raffaello al tempo delle Madonne della Perla e della Seggiola, il ritratto del card. Bibiena, il quale dice trovarsi in Firenze: e ne parlan pure il Duppa e 'l Braun, senza indicare dove si conservi.

Nel *Catalogo de les cuadros que existen colocados en el real Museo de Pinturas del Prado*, *Madrid* 1824, sotto al n.° 489 si cita un ritratto d' un personaggio con barba, vestito di nero, e una gorra dello stesso colore; che si dice magnificamente dipinto da Raffaello: ma non si indica chi rappresenti.

Da alcuni altri si ricordano eziandio li ritratti di Alfonso d'Este, di Clemente VII, del Parmigiano, di P. Perugino, di Valerio Belli, di Beatrice d'Este, operati dal Sanzio; ma nulla si sa oltre intorno ad essi.

*Vedi*, pei due ritratti de' coniugi Doni, a pag. 20 nota.

1 Comolli, *ibidem*, pag. 54 n.

2 Vasari, *Vita di Sebast. Venez.*, tom. 4.°, pag. 370.

3 *Idem*, *Vita di Giulio Rom.*, tom. 4.°, pag. 328.

* Questa tavola è alta piedi 3, pollici 8 ½, e larga 3; e nel *Gabinetto di Crozat* trovasi intagliata da Giacomo Chereau. Noi non conosciamo l' incisione di Morghen citata dal Quatremere.

Ritratto del Poeta Tibaldeo.
—
*Intagliato da G. Garavaglia.*

Il ritratto del poeta Tibaldeo non ci è noto che per l'elogio fattone dal cardinale Bembo. Ma l'elogio d'un tanto giudice, e 'l confronto ch'egli fa di questo ritratto con quello di Castiglione, che noi conosciamo, suppliranno per l'opinione che se ne deve formare, al voto degli occhi. « Raffaello, scriveva il Bembo al cardinale di Santa Maria in Portico [1], ha ritratto il nostro Tibaldeo tanto naturale, ch'egli non è tanto simile a sè stesso, quanto è quella pittura, ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria ». Secondo il Bembo, nè il ritratto di Baldassare Castiglione, nè quello del Duca d'Urbino s'avvicinavano, *in quanto appartiene al rassomigliarsi*, al ritratto di Tibaldeo, e quelli, aggiunge egli, parrebbono eseguiti dalla mano d'uno degli allievi di Raffaello *.

Ritratto di Baldassare Castiglione.
—
*Intagliato da Regnier, Persyn e da J. Godefroi.*

Egli è solamente per rispetto alla rassomiglianza, siccome vedesi, che il Bembo, paragonando il ritratto di Tibaldeo a quelli di Castiglione e del Duca d'Urbino **, dice che questi ultimi *parrebbono* non essere stati eseguiti propriamente dal maestro: ma puossi neppure supporre che Raffaello avesse confidato ad uno de' suoi allievi la cura di ritrarre Castiglione, il suo più intimo amico, ed il suo più zelante protettore? Non potendo più giudicare presentemente del grado di rassomiglianza, solo oggetto del confronto del Bembo, contentiamoci di dire che questo ritratto, benchè inferiore per la dimensione a quello di Giovanna d'Aragona, appo il quale ammirasi appeso nel museo reale di Parigi, offre una maniera di dipingere più larga, un

1 Bottari, *Raccolta di lettere*, edizione milanese, tom. 5.°, pag. 206.

* Noi abbiamo buoni fondamenti di crederci abbastanza fortunati d'aver trovato questa tavola del ritratto di Tibaldeo, dipinto da Raffaello, intorno al quale scrisse il Bembo, e tutti li biografi o storici del Sanzio, che gli succedettero, senza saperne mai indicare la sua locale situazione. Trovavasi anticamente nella galleria di Modena, come si sa da un vecchio catalogo della stessa, dove leggesi indicato per opera di Raffaello: al tempo che da essa galleria vennero trasportate a Dresda due altre stupendissime tavole, questa del Tibaldeo capitò nelle mani dell'ab. Ceretti, il quale la vendette, saranno ora più di 20 anni, al chiarissimo professore Antonio Scarpa, appo cui conservasi presentemente.

Il sullodato sig. Professore ha indirizzato la descrizione di essa tavola al suo amico, il sig. conte cav. Luigi Bossi, il quale, premuroso di cooperare al buon riuscimento di questa nostra edizione, ce l'ha mandata con una sua apposita lettera intorno alla stessa; li quali due scritti pubblicheremo noi alla fine di questa Storia, unitamente all'intaglio, eseguito sulla tavola stessa dal valente sig. Giovita Garavaglia, il quale varrà meglio di ogni descrizione a farla conoscere.

** Un bellissimo ritratto di Federico da Montefeltro, duca di Urbino, dipinto sul rame in piccola dimensione, conservasi in Milano presso l'egregio pittore, il sig. Agostino Comerio, il quale da alcuni intelligenti è stato giudicato opera di Raffaello quand'era giovane; ed anzi il P. Luigi Pungileoni per tale lo ha predicato nel suo *Elogio storico* del padre del Sanzio, a pag. 18; ma noi non siamo di questo parere.

Gius. Pieraccini dis. Gius. Rossi inc.

BINDO ALTOVITI

Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batt.a di Milano 1828.

maneggio di pennello più libero. Vi si può osservare, siccome lo manifestano le opere di quell' epoca, la quale deve essere il 1516, che più Raffaello avanzossi nella sua arte più s' impegnò a nascondere il tratto de' suoi contorni, a far scomparire, per così dire, la linea esterna delle sue forme, sotto un lavoro più facile, sotto tinte meglio sfumate, senza perder nulla tuttavia della correzione del suo disegno. E perchè non diremo noi della testa di Castiglione, al cospetto del ritratto, ciò che ne diceva la contessa, sua moglie, in quei versi latini, ch' ella indirizzava al modello assente?

*Huic ego . . . . . . . . .*
*Alloquor, et tanquam reddere verba queat* [1].

Egli è pur vero, dopo più di trecento anni questa testa ci pare viva ancora, e non si fa nessuna maraviglia della sensazione che una tale imagine dovette produrre, sensazione che la poesia si compiacque di esprimere con dei versi inspirati dalla verità della pittura [*].

Ritratto di Bindo Altoviti.

*Intagliato da Morghen, come se fosse quello di Raffaello.*

Quello fra tutti li ritratti dipinti da Raffaello, nel quale si è innalzato al più alto grado, come coloritore, è a testimonianza di tutti li conoscitori, il ritratto di Bindo Altoviti; *le cui tinte . . . .*, dice il Bottari, *non cedono alle più fiere, e più vive di qualsivoglia pittura di Tiziano* [2].

Questa bella opera è divenuta, per un certo equivoco, nella frase cui adopera il Vasari parlandone, un oggetto d' equivoco essa medesima, dopochè il Bottari, nel secolo passato, manifestò sulla persona rappresentata da tale ritratto, un' opinione la quale, sparsa tosto senza esame, trasse in errore il celebre Morghen nell' intaglio che ne ha pubblicato: e tale errore si fu di dare e di far credere per la testa medesima di Raffaello, quella di

[1] *Vedi* l' Appendice, n.° 18. Ma questi versi furono scritti da Baldassare stesso.

[*] Il Piacenza, il Comolli e 'l Duppa, ripetendo quello che scriveva il Bembo al cardinale di Santa Maria in Portico, *Raccolta di Lettere pittoriche*, vol. 3.°, pag. 206, aggiungono, che un altro ritratto di Castiglione, operato da Raffaello, trovavasi presso il cardinale Valenti, il quale lo ebbe dalla famiglia Castiglioni di Mantova; ma desso consisteva nella pura testa, dalla quale è probabile che Raffaello ricavasse poscia quello, di cui parla qui il Quatremere, e del quale scriveva il Mariette al Bottari stesso nel mandargli le sue osservazioni intorno al quinto volume delle *Lettere pittoriche*, vol. 6.°, pag. 10. Noi non sappiamo dove sia presentemente quello posseduto dal card. Valenti, e neppure, se venisse mai intagliato. Questo in vece che conservasi nel Museo reale di Parigi, dipinto sopra tavola alta pollici 29, e larga 22, venne intagliato nel *Gabinetto di Crozat*, da Nicola Edelinck; per l' Accademia di Bullart da N. di Larmessin; ed ultimamente l' ha riprodotto a colori, siccome l' originale, il chiarissimo sig. conte cav. Pompeo Litta, nel fascicolo VIII della sua famosa opera *Le Famiglie celebri italiane*.

[2] Vasari, *Vita di Raff.*, tom. 3.°, pag. 158, nota prima del Bottari: e prima di questo il Renfesthein.

Bindo Altoviti. Siccome importa alla storia di Raffaello di non lasciare incerta l'idea, che devesi formare della sua persona, crediamo nostro dovere l'impiegare qui alcune linee per ristabilire la verità su questo punto: e ne torremo le necessarie prove da una dissertazione del sig. Melchiore Missirini, pubblicata in fronte ad una raccolta di varii scritti sopra Raffaello [1].

Ecco la frase del Vasari che ha dato luogo all'equivoco: *A Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo* [2].

Da questa espressione del Vasari si vede bene che un certo equivoco può risultare in italiano dal pronome possessivo *suo*. Tuttavia il sig. Missirini ha provato in più maniere che la frase del Vasari è corretta, e non cagiona nessuna amfibologia: e noi aggiugneremo una sola ragione a' suoi argomenti; che se il Vasari avesse voluto raccontare una cosa un poco straordinaria, quale sarebbe quella che Raffaello avesse fatto il suo ritratto per darlo a quel signore, egli avrebbe aggiunto nel giro della sua frase, affine di evitare ogni confusione, al *suo* la parola *proprio*.

Noi abbiamo detto che la maniera onde ha voluto intendere quella frase il Bottari è un poco fuori d'uso; ed effettivamente non si conoscono molti esempli di pittori, i quali facessero il loro ritratto per regalarlo a distinti personaggi; siccome lo era in fatto Altoviti, il quale apparteneva ad una famiglia illustrissima, che possedeva un grande palazzo in Roma, ed un altro in Firenze*. Si domanda inoltre come potrebbe avvenire che tale ritratto non venisse giammai riconosciuto dai membri di questa famiglia, sotto il suo vero nome? come avrebbe potuto esservi conservato per duecento

1 Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino, ecc. Roma 1821.

2 Vasari, *ibidem*, tom. 3.°, pag. 195.

* Bindo Altoviti s'applicò di buon'ora, secondo l'uso di que' tempi, alla mercatura, e fu colto in ogni maniera di sapere: amò la patria sua e ne sostenne la libertà; seppe vivere onoratamente in ogni tempo, e cattivarsi sempre la benevolenza e l'amore de' principi e de' privati: fu grande promotore delle arti, ed amico de' più luminosi ingegni del suo secolo, cui protesse per ogni guisa: avea casa in Roma ed in Firenze: sostenne cariche luminose; e fu alla fine condottiere contro il duca Cosimo nella guerra di Siena, onde venne dichiarato ribelle, e gli furono confiscati tutti li beni. Fu di una bellezza sorprendente, che oltre all'esser ritratto dal divino Raffaello, lo fu pure da nobile pennello nelle volte della reale galleria di Firenze, consacrata alla *liberalità*, da Cecchino Salviati, da Santi di Tito; e da Bonarroti e da Benv. Cellini in bronzo. Nacque li 26 settembre 1491 da Antonio di Bindo Altoviti e da Eleonora; e morì in Roma li 22 gennaio 1556. Vedi, *Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti, ecc.* del can. D. Moreni, già ricordata: dove fa vedere in quanta amicizia fosse con Raffaello, e di quanta bellezza ei fosse; e dà la storia di esso ritratto, confermando sempre più l'opinione, consolidata dalla ragione e dal fatto, del chiar. Missirini intorno allo stesso; siccome ha fatto l'avv. D. Carlo Fea nelle sue *Notizie intorno Raffaello Sanzio* ecc. Roma 1822, pag. 92. Appendice n.° 5.

e cinquanta anni, e tenuto da loro per quello d'uno dei loro antenati, fino al momento in cui il Bottari s' avvisò di provar loro ch' era quello il vero ritratto di Raffaello?

Egli è certo, secondo il Vasari, secondo tutti gli scrittori posteriori, ed una tradizione non mai interrotta lo conferma, che Raffaello, siccome si disse già, si è ritratto egli stesso con Perugino, Bramante, e parecchi de' suoi allievi nei freschi del Vaticano. Quello fra tutti li suoi ritratti, nel quale più si riconosce, vedesi nell' angolo diritto della Scuola d'Atene. Il sig. Missirini si prese la cura di confrontarlo partitamente e minutamente con quello di Altoviti, e n' ebbe per risultato che le due teste non hanno alcuna conformità nè nei lineamenti del volto, nè specialmente nella carnagione: Bindo Altoviti è biondo, molto colorito, e d' un tuono vermiglio; Raffaello ha li capelli bruni, e il colore della sua tinta s'avvicina all' olivastro *.

* Tale egli è ancora nel ritratto dipinto da lui stesso che trovasi nella galleria di Firenze, di cui abbiamo parlato nelle nostre note a pag. 23, stato inciso anche da Gio. Martino Preisler nel tom. 1.° del Museo Fiorentino, pag. 4.

Tutti convennero dell' errore commesso dal Bottari, e ritennero per fermo, essere questo il ritratto di Bindo Altoviti, e non mai quello del pittore. Il solo prof. Federico Rehberg nella sua Storia del Sanzio già ricordata, ha voluto confermare a pag. 14 l'erronea opinione del Bottari, facendo un ingegnoso sforzo di provare il contrario di quello che una sana critica ha consolidato colle ragioni pittoriche e storiche le più evidenti, e le più convincenti. – Comincia egli a parlare della postura in cui è dipinto, del tempo in cui fu operato, analizza a suo modo la dotta dissertazione del Missirini, riportandone qua e là alcuni brani ch'egli crede di confutare senza la più piccola buona ragione; e parlando della interpretazione del Bottari, asserisce che questa *venne accettata senza veruna verificazione*. I nostri lettori non hanno bisogno certamente di richiamare la loro attenzione sulla falsità troppo patente di questa asserzione; e se il sig. Rehberg non avesse dato segno nella sua opera d' essere uomo erudito della parte che ha impreso a trattare, converrebbe dire, che circa il ritratto in quistione, ha ignorato la parte storico-critica più importante; il che non è vero. – Credendo di confermare sempre più il suo assunto riporta le parole dell'Anonimo pubblicate dal Comolli, a pag. 55, le quali parole avrebbono potuto momentaneamente avvalorare la pretesa scoperta del Bottari, siccome ha osservato il Moreni nella sua opera sopra la medaglia rappresentante B. Altoviti, ma non mai distruggere le opposte ragioni del sig. Missirini. – Rimprovera questo perchè abbia verificato quale dei due, sia il vero ritratto di Raffaello, quello in Monaco, o nella *Scuola d'Atene*, affermando che uno non può escluder l'altro; e non si dà carico delle differenze essenziali che li separano intieramente, state osservate da uno de' più celebri pittori, il cav. G. B. Wicar, e giudiziosamente discusse dal prelodato Missirini: e dopo molti altri simili contorcimenti di parole, che troppo lungo sarebbe il volerli qui tutti ripetere, conchiude con dire che il ritratto di Bindo Altoviti dipinto da Raffaello, potrebbe essere quello di un giovane di 15 ai 16 anni, colla testa appoggiata sulla mano diritta, sopra tavola alta pollici 22, e larga 16, che trovasi nel museo reale di Parigi, intagliato da Nic. Edelinck nel *Gabinetto di Crozat;* conchiusione appoggiata intiera-

Un' altra considerazione si trae pure dal passo medesimo del Vasari. Se Raffaello, interpretandolo siccome lo vuole il Bottari, fece il suo proprio ritratto *quando era giovane*, questo non si può intendere che in due maniere

mente allo sforzo della sua immaginazione; perchè bisognerebbe prima che provasse essere questa tavola originale del Sanzio, lo che da molti valentissimi artefici e conoscitori è stato messo in dubbio; e poi anzichè confrontarla col busto di Bindo, operato dal Cellini, per accertarsene siccome vorrebbe che si facesse il sig. Rehberg, converrebbe che potesse dimostrare che la suddetta tavola esisteva presso la famiglia Altoviti, e che da questa anticamente passasse in Francia, dove si trova già da moltissimi anni.

Leggendo questa parte della Storia del sig. Rehberg non ci siamo potuti convincere altrimenti, ch' egli non l' abbia scritta per fini ben diversi da quelli che devono guidare la mente d' uno storico leale; e non fidandoci intieramente del nostro giudizio ne abbiamo chiesto il parere d' una persona consumata nello studio e nell' amore delle Belle Arti, la quale vide ed esaminò più e più volte il famoso ritratto prima che fosse trasportato dall' Italia, che conosce quanto fu scritto e detto intorno allo stesso; e questa ci rispose ingenuamente — . . . « Opere che si dettano colla vista di un utile non meritano risposta; pure converrebbe dire al sig. Rehberg che quando egli avesse l'onnipotenza di cangiare in castagni capelli color d'oro, e in bruni occhi celesti, allora il ritratto dell' Altoviti potrebbe cominciare ad appartenere alla effigie di Raffaello: sebbene poi anche le sagome sarebbono affatto diverse, anzi del tutto opposte al vero, identifico, incontrastabile ritratto del Sanzio, dipinto per esso medesimo, ed esistente nella galleria di Firenze. Io ne ho qui una superba copia dilucidata dal vero, e la contemplo, mentre scrivo queste cose; e l' assunto del sig. Rehberg mi fa pietà! Pietro Perugino, che dipinse in Perugia all' *Orologio* il Sanzio, si attenne a questo tipo, che Raffaello condusse d'anni 19; e questo dipinto non ritrae un capello all' Altoviti. Non che l'Altoviti non avesse una fisonomia nobile e gentilesca, e bellissima: ma quella del Sanzio era più spirituale; e il Sanzio ha ritratto in questo lavoro più l' anima sua, che le forme materiali. Posta una Vergine di Raffaello accanto a questo ritratto, come faccio spesso, è forza dire che questo tiene di quella Vergine e la Vergine di lui; tanto si identificava nelle sue opere! . . . . L'Altoviti può piacere ad ogni bella donna: il Sanzio non piace che alle anime squisite e celesti; cioè queste sole sentono tutta la sua spiritualità — Vedi stranezza! Fare confronto dell' Altoviti col ritratto alla *Scuola d'Atene*: ritratto ove Raffaello non ha voluto darsi tutta la sua venustà per far risaltare il Maestro che gli è allato: Ritratto anche condotto con alcuna negligenza, come accessorio, e come si convenia alla sua modestia . . . . . . »

Il cav. Tommaso Puccini, uomo intelligentissimo delle Belle Arti, surse per il primo a rivendicare il ritratto di Bindo dall' errore del Bottari, in una lettera indiritta ad un suo amico, la quale, comechè sia stata pubblicata colle stampe in Venezia dal Picotti, e in Firenze dal Magheri, pare non sia nota al sig. Rehberg, e noi quindi la ristamperemo alla fine di questa Storia, siccome documento, che ad essa particolarmente appartiene, e che ne onora in singolar modo l' illustre autore.

Ci parrebbe di mancare al nostro fine se terminassimo questo articolo, senza dare un cenno di alcuni ritratti di Raffaello, che oltre a quelli onde abbiamo parlato, voglionsi operati per lui stesso da molti intelligenti. Quasi tutti gli storici di Raffaello hanno cercato sempre, chi più chi meno, di accrescerne il numero, anche a danno della storica verità e della sana critica: ma quegli, a nostro avviso, che più d' ogni altro si è distinto in fare questa raccolta, si è il prelodato sig. Rehberg, il quale come si esprime egli stesso a pag. 10, *mirando a rendere più gradevoli le sue fatiche agli uomini dell' arte, ha disposto cronologi-*

per rispetto ad un uomo specialmente che morì giovane (di trentasette anni): l'una ch' egli si sarebbe ritratto ringiovanendosi di parecchi anni, e tuttavia questo ritratto supposto ringiovanito ha li mustacchi (e poi quanta compiacenza non abbisogna per acquietarsi a questa interpretazione?); l'altra che sarebbe stata una produzione della sua giovanezza: ma la giovanezza dell' età porta seco l' idea della giovanezza dell' ingegno: e quindi questa sarebbe stata un'opera di quella prima maniera, che non si distingueva, siccome si è già veduto, che per la nettezza del tratto. Come persuadersi allora che il capo d' opera di Raffaello pel colorito, e nel quale il Bottari stesso lo mette allo stesso grado del Tiziano, sia stato prodotto da lui in un tempo in cui egli era ancora lontano dall'ambire il merito di coloritore? Questo ritratto è forse la pittura che, sotto questo rispetto, differisce più d'ogni altra da quelle della sua gioventù.

Desso era stato trasportato da Roma a Firenze, dove si mirava nel palazzo Altoviti, *in Borgo degli Albizi*, allorquando, il Bottari avendo esternato sopra di esso l' opinione che abbiamo combattuto, la casa Altoviti cessando di vedere in esso un ritratto della famiglia, curò meno la sua conservazione, e se ne disfece. Verso l' anno 1811, esso venne acquistato dal Re di Baviera per la somma di 14,000 zecchini, o 160,000 franchi *.

Dell' interesse che la critica sulle opere di Raffaello trova ne' suoi ritratti.

Più si va progredendo nella storia delle opere di Raffaello, più si conosce la causa, e meglio si indovina la ragione della loro moltiplicità. A misura che andava crescendo la sua riputazione, s' aumentava la sua scuola di abili soggetti. Disponendo egli d'una tale moltitudine di istrumenti

*camente l'elenco delle effigie di Raffaello operate da lui stesso, e da altri che furongli contemporanei, compilato da lui con tutta la premura immaginabile, e sui lavori originali del Sanzio, e sulle opere che si scrissero intorno allo stesso per poter distinguere il vero dal falso.* Se egli abbia ottenuto il buon fine cui dice d'aver mirato, lasceremo che lo giudichino da loro i lettori della sua Storia. — Noi ricorderemo qui solamente ciò che una vecchia tradizione ci ha conservato, ed hanno ripetuto concordemente il Bottari, il Piacenza, l'Autore della *Serie degli uomini più illustri in pittura*, il Comolli ed altri: che un altro vero ritratto di Raffaello da sè fatto, e forse quand' era in Firenze, il possedeva il senatore Leonardo del Riccio, dal quale lo comperò il conte di Firmian, come ne assicura il sig. Rehberg a pag. 12, lo portò a Salisburgo, e da quivi passò in Monaco, presso il conte di Trautmann; e fu inciso da Ant. Pazzi.

* L'autore qui si è attenuto a quanto ha trovato scritto di mano del sig. Dufourny sotto ad una delle note di Comolli *sulla Vita inedita di Raffaello*, pag. 55, in un esemplare posseduto in Francia: ma questo ritratto non fu pagato dalla corte di Baviera, che 7 mila scudi, pari a franchi 41,160, cioè un quarto del prezzo suindicato. Vero è che il quadro avea un poco, o per meglio dire, non poco sofferto. *Vedi* la lettera del cav. Puccini alla fine di questa Storia.

docili alle sue inspirazioni, il suo genio era divenuto maggiormente produttore. Parecchi de' suoi collaboratori gli aveano derubato non solamente il segreto de' suoi pensieri, ma ancora quello delle sue maniere. Eglino s'erano divisa fra loro l'esecuzione de' diversi oggetti che entravano nelle sue composizioni, ed in questo genere si era stabilita una specie di divisione di lavoro. Si sa che il metodo seguito per le opere originali, era questo ordinariamente [1]: Raffaello disegnava, Giulio Romano abbozzava, e 'l maestro dava l' ultima mano: e così pure per le copie. Quando l' opera originale era terminata, se ne facevano ripetizioni dagli allievi, che per lo più erano di secondo e di terzo ordine, e 'l ritocco veniva fatto o da Giulio Romano, o da Raffaello medesimo.

Dal qui sopra esposto si comprende quale difficoltà deve trovare presentemente la critica per saper discernere, fra tante opere, quelle in cui Raffaello lavorò solo, da quelle altre in cui egli non si riserbò che una parte qualunque d' esecuzione. La migliore misura in tali giudizj, sarebbe sicuramente quella d' avere per punto di confronto alcuni de' suoi quadri a olio, riconosciuti come eseguiti unicamente da lui.

A noi pare quindi che i suoi ritratti a olio siano precisamente quelli che la critica, onde si tratta, possa impiegare col maggiore successo in tale misura, specialmente se si prendano quelli ch' egli fece per un certo numero di personaggi.

Una lettera da lui indiritta a Francesco Raibolini, detto il Francia, nella quale lo ringrazia d'avergli mandato il suo ritratto, contiene pure delle scuse pel ritardo che pone a fargli tenere per reciprocità il suo proprio, e, conforme il loro accordo, dipinto da lui solo: *Per le gravi ed incessanti occupazioni non ho potuto finora fare di mia mano, conforme il nostro accordo: Che ve l'avrei*, continua egli, *mandato fatto da qualche mio giovine, e da me ritocco, che non si conviene ecc.* [2].

Vi erano dunque delle opere, onde l' esecuzione doveasi Raffaello riservare a sè solo; e naturalmente i ritratti furono di tale numero. Nessuna specie di pittura non comporta meno nel suo tutto, e specialmente nelle teste, la divisione del lavoro. Se questo è vero di ogni ritratto in generale, con più ragione lo si dee pensare dei ritratti che si fanno fare certi grandi personaggi. Tenendo dietro a questi coll' esame si può essere sicuro di trovare la maniera propria di Raffaello, e senza mischianza d' alcun altro pennello,

1 Lanzi, *Stor. pittor.*, tom. 2.º, pag. 75.

2 *Vedi* nell' Appendice alla fine, n.º 5, tutta la lettera. Di questo ritratto poi del Francia, promesso da Raffaello, non c' è riuscito trovare notizia alcuna.

nelle teste dei ritratti, onde abbiamo parlato, siccome pure in quelle di alcuni altri uomini celebri, ch' egli ritrasse a olio.

Il ritratto di Leone X tra li due cardinali ad eccezione degli accessorii operativi da Giúlio Romano, e quello di Altoviti, che pare della medesima epoca, secondo l' ordine seguito dal Vasari, sono dunque produzioni della mano propria di Raffaello, e della sua ultima maniera. Se il caso non avesse disperso per tutta Europa le opere del suo pennello, le due che abbiamo citate sarebbono d' un grande soccorso per illuminare la critica nel modo di ordinare, secondo il grado della loro originalità, parecchi dei quadri a olio, dei quali noi siamo per riprendere la descrizione.

Quadro di Gesù che porta la Croce, detto lo Spasimo di Sicilia.

*Intagliato da P. Toschi.*

La conoscenza particolare che noi abbiamo potuto ottenere delle opere sulle quali potrebbesi fondare un simile confronto, ci fa credere che sia opera del pennello propriamente detto di Raffaello, ed appartenente al più alto grado del suo ingegno; il quadro di Gesù che porta la Croce, detto *dello Spasimo di Sicilia*, per essere stato fatto pel monastero di Palermo, in Sicilia, chiamato Santa Maria dello Spasimo.

Questo capo d' opera della pittura ha subìto le più straordinarie vicissitudini. Il vascello che doveva condurlo a Palermo [1] fu gettato da una violente tempesta sulle coste d' Italia, dove arrenò, e si ruppe contro uno scoglio colla perdita di tutto, uomini e mercanzie, ad eccezione del quadro, il quale fu salvo per una specie di miracolo. La cassa che lo capiva portata dalle onde sulla costa di Genova, venne quivi presa e tratta a terra. Fortunatamente l' acqua del mare non vi era penetrata: la si aperse e si trovò la pittura intatta. La nuova strepitosa di questo avvenimento giunse a Palermo, d' onde fu presa tutta la cura di reclamare il quadro naufragato. Pareva che tale reclamazione sofferisse grandi difficoltà, poichè v'abbisognò tutta la protezione di Leone X per farlo rendere al convento di Palermo, il quale ne pagò ben largamente la restituzione. Filippo IV di poi lo tolse quivi segretamente, lo fece trasportare in Ispagna, e il monastero dello *Spasimo* venne confortato della perdita del suo quadro con un reddito di 1000 scudi [2]. Condotto di poi a Parigi nel 1810 dalle vicende della guerra, venne trasportato sulla tela *, e nel 1816 finalmente ritornò in Ispagna. Il sig. cav. Paolo Toschi ne ha fatto un bellissimo disegno, ed ora si stà occupando a terminarne l' intaglio in Parma.

1 Vasari, *ibidem*, tom. 3.°, pag. 199. – Baldinucci, tom. 2.°, pag. 175.

2 Museo Fiorentino, tom. 1.°, pag. 54, nota 1.ª

* Sotto la savia direzione del sig. Bonnemaison, altre volte ricordato.

Mengs fu quegli che contribuì più d' ogn' altro nei suoi tempi, a richiamare l' attenzione degli artisti sopra questo capo d' opera, quasi dimenticato per causa della sua lontananza, e a rendergli quella giusta celebrità che il falso giudizio del Malvasia sembrava levargli. Nella sua descrizione dei principali quadri del palazzo del re di Spagna in Madrid, Mengs [1] annovera tutti li meriti di questa pittura, e la savia analisi ch' egli ne fa, presenta l' idea di quella riunione di bellezza, cui solo può giugnere un sapere perfetto, aiutato dal sentimento più profondo.

Il momento scelto dal pittore in questa patetica composizione è quello in cui Gesù portando la sua Croce per salire al Calvario, si rivolge verso le sante donne, che piangono dirottamente, e loro indirizza la parola, annunciando la rovina di Gerusalemme, e aggiugne di non piangere sopra lui, ma bensì sopra i loro figliuoli. Non si crede che Raffaello in nessuno de' suoi quadri abbia portato mai ad un egual grado di forza e d' illusione, l' espressione di tutte le gradazioni del dolore.

Noi l' abbiamo detto già, il soggetto del quadro è: *Non piangete sopra me, ma sopra li vostri figliuoli ecc.;* ecco perchè cadono lacrime dagli occhi delle due sante donne, da S. Giovanni, dalla Maddalena, dalla Madonna: quando il dolore viene disfogato col pianto, non produce più quella certa espressione muta e concentrata, che non altera nè la regolarità dei tratti, nè il carattere tranquillo della bellezza. Raffaello nella rappresentazione dei dolori religiosi ha rispettato sempre i limiti d' una convenienza prescritta egualmente e dalla natura del soggetto, e dalle ragioni dell' arte: egli si è compiaciuto in questo quadro di graduare, secondo l' età o la posizione de' personaggi, l' impressione del dolore sui lineamenti de' loro volti, vale a dire, l' alterazione più o meno grande ch' essi ponno ricevere, manifestandolo.

Quindi si vede che havvi meno di tale fisica alterazione ed assieme più nobiltà nella fisonomia di S. Giovanni e delle sante donne, che in quella della Maddalena, onde i tratti esprimono pure una minore commozione materiale, di quelli della Madonna; la cui testa, d' un' età più avanzata, è quella, sopra la quale Raffaello ha voluto imprimere il sentimento del dolore coi caratteri più energici.

Il discorso manca di parole atte a dare l' idea della profondezza e della vivacità di tale sentimento sopra il volto della Madonna: li suoi occhi rossi dal piangere, la contrazione dei muscoli della fronte, l' apertura della bocca, lo sguardo rivolto verso Cristo, tutto insieme l' atteggiamento, hanno

1 Mengs Raff. Ant., *Opere*, ediz. citata, pag. 314 e seg. Roma 1787, sua lettera ad Antonio Ponz,

una energia di situazione appassionata, che reagisce sopra lo spettatore. Egli è impossibile il fissare un momento lo sguardo sopra quella testa addolorata, senza sentirsi colto da una emozione simpatica, e bagnati gli occhi da lacrime.

Ma quello che è superiore ad ogni ammirazione si è l'opposizione della calma della testa e di tutta la persona di Cristo. Egli soccombe sotto il peso della Croce, ma non l'abbandona perciò: egli ha, e lo si vede in lui, l'unione della natura umana che soffre, e dell' essere divino che sa il perchè, e che vuole sofferire. Raffaello solo poteva rendere in un modo manifesto, sulla testa e nella fisonomia di Gesù, ed in mezzo alla più grande umiliazione della creatura mortale, il sublime della divinità, in questo misterioso sacrificio: sforzo prodigioso del genio, di saper unire la più alta nobiltà alla situazione più umiliante *.

Sotto un altro aspetto dovrebbesi pure vantare la rara abilità, colla quale Raffaello ha saputo riunire nel ristrettissimo spazio di questo quadro una composizione tanto variata ne' piani, quanto numerosa nelle persone, e far capire in un' altezza mediocre, da rendersi chiara e patente agli occhi, la marcia seguita dalla scorta, dalla porta della città fino alla sommità del Calvario, traendo partito dai giri della salita. Non v' ha la più piccola cosa di questa composizione che non meriti d' essere un soggetto di osservazione: per esempio, il metallo della corazza del centurione che comanda la marcia, è rappresentato sì brillante e con tanta perfezione, che vi si veggono riflessi, come in uno specchio, gli oggetti che si trovano nella sua direzione.

Fu una delle proprietà particolari del genio di Raffaello quella d' aver saputo esprimere ciò che il carattere di ciascun soggetto ha di più grande e di più elevato, senza trascurare tutto ciò che offre in pari tempo di più piccolo e di più minuzioso. Il Lanzi ha osservato che la perfezione onde

* Non vogliamo omettere in proposito di questa testa del Salvatore che Mengs medesimo confessa, essersi con essa Raffaello innalzato alla conoscenza del bello ideale famigliare agli antichi, che pure non gli accordava sempre. Egli pensa che dando alla testa del Cristo un carattere tale come quello che i Greci gli avrebbono attribuito, se avessero voluto comporlo da quello di Giove e di Apollo, egli vi ha saputo aggiugnere l'espressione d'una sofferenza mortale. Per cui sopra questo esempio e parecchi altri, si può affermare che Raffaello non era lontano della perfezione delle scuole antiche quanto al bello ideale, siccome abbiamo già fatto osservare altrove coll' Autore, e soprattutto in quanto all' alleanza di questo bello coll' espressione.

Si potrebbono citare a questo proposito anche le teste venerabili de' suoi Patriarchi e de' suoi Apostoli: in mezzo ad un' ammirabile varietà di forme vi si trova nelle prime, l' espressione di una fede per così dire innata, naturale, e degli uomini vicini alla creazione; nelle seconde quella d' una fede schietta, inspirata dalle predicazioni del Salvatore.

eseguiva le sue teste è portata al punto: *Che talora vi si contano, per così dire, i capelli* [1]. Questo non si spiegherebbe forse colla maniera, ond' egli avea ricevuto li primi rudimenti dell'immitazione, vale a dire, in quel sistema che abitua a vedere gli oggetti dappresso e minutamente, prima di dilatare la vista, facendole abbracciare troppo presto la loro generalità? E sarebbe egli vero, esser più facile in questo genere di progredire dal meno al più, che di retrogradare dal più al meno? Ma è questo uno di que' punti di teoria troppo lungo da sviluppare, e sopra li quali si correrebbe rischio, senza una sufficiente spiegazione, d'essere male intesi*.

Quadro della Madonna detta dalla Perla.

*Intagliato in Inghilterra da Vosterman-le-Vieux; ed a contorno, negli studj di Raffaello, dal sig. Bonnemaison.*

Il re di Spagna possiede una Sacra Famiglia di Raffaello, quadro che deve essere uscito dalla sua scuola verso la stessa epoca, se noi lo giudichiamo [2] e dalla maniera del disegno, e da quella del colorire. Passò questo da Mantova in Inghilterra; dove fu comperato da Carlo I, unitamente a molti altri quadri preziosi. Dopo la morte di Carlo I, Filippo IV, re di Spagna, l'acquistò per la somma, dicesi, di 3000 lire sterline, equivalenti a 72,000 franchi [3]. Raccontasi che al primo vedere la bella opera di Raffaello, Filippo esclamasse: *Questa è la mia perla!* e da ciò provenisse quel soprannome, onde fu poscia sempre indicato.

Questo quadro ci offre, nella composizione della Sacra Famiglia, una di quelle scene nobili e graziose nello stesso tempo, il cui genere, secondo l' analisi già data di questa specie di soggetti, tiene il mezzo tra la verità naturale e semplice della prima classe delle Madonne, e la verità ideale della terza.

La Madonna vi è dipinta nella grandezza naturale, abbracciante con una mano il putto Gesù mezzo assiso sopra il suo ginocchio diritto, cioè avente la gamba sinistra appoggiata alla culla, e la destra pendente: S. Giovannino alzando con ambe le mani la pelle vellosa che lo ricopre, gli presenta le frutta che vi tiene: il Putto stà in atto di prenderle, e si rivolge sorridendo verso la sua madre, quasi per domandarle il permesso. Questa tiene il braccio sinistro appoggiato sopra la spalla di S. Anna genuflessa, la quale pare atteggiata alla meditazione. Il fondo del quadro è occupato da

[1] Lanzi, *Storia pittor.*, tom. 2.°, pag. 95.

* Il Vasari nel descrivere questo quadro, fa menzione di Veronica che stende le braccia, porgendo a Cristo un panno con molta grazia; ma questo è uno di que' soliti errori di memoria, cui va soggetto non poche volte il biografo fiorentino.

[2] Questo quadro venne portato a Parigi col precedente, e con esso ritornò in Ispagna.

[3] *Vedi* Conca, *Descrizione odeporica della Spagna*, tom. 2.°, pag. 50.

una parte da un paesaggio, dall'altra dalle rovine d'un edifizio, dove si vede la figura di S. Giuseppe.

Il colorito di questa pittura, quantunque un poco offuscato dall' azione del tempo, ha conservato un grande vigore, ed un' armonia tale, che in alcune parti non temerebbe il confronto colle opere della scuola di Venezia. Le tinte del putto Gesù sono brillanti, siccome ne sono graziosi e puri i contorni e le mosse.

In parecchi luoghi del quadro si vedono certuni di que' tratti che diconsi *pentimenti*: da questi si comprende che la testa della Madonna * fu disegnata dapprima di profilo, poscia messa in terza veduta: che i capelli sono stati rialzati al disopra della tempia sinistra: che qualche cangiamenti furono fatti pure nei contorni della mano manca della Madonna, e della coscia medesima del Putto **.

Questo quadro ne richiama alla mente un' altra Sacra Famiglia quasi simile, e descritta dal Vasari [1]. La si ricorda qui perchè porta essa la data dell'anno 1516, epoca del quarto viaggio che Raffaello [2] fece a Firenze, dove potè eseguire questo quadro nella sua ultima maniera, a meno che non si ami meglio credere che ve l' abbia mandato da Roma, nello stesso anno. In ogni caso, la data certa prova che il Vasari ha commesso un grande anacronismo, dando la descrizione di quest' opera verso l'epoca del secondo soggiorno di Raffaello in Firenze, e molto tempo prima della sua partenza per Roma ***.

* Parlando di questa testa il sig. Éméric-David, nell'opera da noi citata a pag. 111, dice che sarebbe il caso di far osservare con quale mirabile fecondità Raffaello seppe variare il carattere della bellezza delle sue Vergini: diede egli una bellezza severa ma elevata alla *Vergine dal Pesce*, nobile a quella *dagli Angeli*, semplice e schietta alla *Bella Giardiniera*, elegante alla *Madonna della Seggiola*, e a questa del quadro della *Perla* elegante e graziosa al più alto grado.

Mentre stavamo stampando questo foglio ci è giunta nelle mani una lettera indiritta dal chiariss. Missirini ad un illustre marchese di Milano, nella quale gli partecipa l'arrivo in Roma di quattro Cartoni e lucidi, eseguiti mirabilmente sopra le quattro più stupende opere di Raffaello, che si conservano in Ispagna; e noi, concedendocelo l'autore, la pubblicheremo alla fine di questa Istoria come corollario a quanto ne dice lo storico francese.

** Una bellissima copia di questo famoso quadro, eseguita nella stessa dimensione dell'originale, e creduta da alcuni intelligenti opera di Giulio Romano, conservasi dalla nobile famiglia della signora Eleonora Serego in Verona, nata Canossa, dalla quale il sig. Giuseppe Mari romano ha tratto un accuratissimo disegno, che presto pubblicherà coll' intaglio.

1 Vasari, *ibidem*, tom. 3.°, pag. 168.

2 *Vedi* in addietro, pag. 31.

*** Vasari, *ibidem*, e la nota in cui viene raccontata minutamente la storia di questo quadro, il quale fatto in origine per Domenico Canigiani, passò in casa Nerli, poscia in quella Antinori da S. Gaetano, e finalmente nel 1767 in casa del marchese Renuccini, il quale appena tornato dalla

Vi ha, siccome abbiamo detto, molta relazione nella sua composizione con quella del quadro precedente. Vedesi pure qui dipinta la Madonna avente sulle ginocchia il Putto, il quale accoglie con compiacenza S. Giovannino, presentatogli da S. Elisabetta, la quale rivolgesi verso S. Giuseppe appoggiato al suo bastone. Vi si ammira, dice il Vasari, l'intelligenza e la delicatezza, onde il pittore ha saputo esprimere nelle loro carezze le relazioni ch'hanno fra di loro li due Putti, e quell'atto di rispetto dell'uno verso l'altro, segno anticipato dello splendido omaggio che gli renderà un giorno.

Quadro della Visitazione.
—
*Intagliato da A. B. Desnoyers e da Richomme.*

Per mancanza di cognizioni precise circa il tempo in cui fu dipinto il quadro della Visitazione, noi ne collocheremo la breve menzione qui di seguito ai due quadri, ch'esso ha accompagnato nel loro viaggio dalla Spagna in Francia, e nel loro ritorno dalla Francia in Ispagna.

Il Conca ha giudicato [1] esservi qualche differenza di maniera nella pittura di quest'opera in confronto di quella del quadro detto *la Perla*. Con quello che si sa presentemente intorno alla diversità delle mani che Raffaello adoperava ne' suoi ultimi anni, si spiegheranno più facilmente le varietà che possono presentare, unicamente per rispetto alla esecuzione, alcuni quadri che segnano tuttavia la medesima epoca. Comunque sia per altro, quello della Visitazione è sicuramente dell'età matura di Raffaello; e ve n'hanno pochi di così considerabili per la semplicità dell'idea, e per quella specie d'incanto d'un sentimento semplice e vero, il quale, attinto dal testo medesimo dell'Evangelio, sembra che n'abbia tratto quella nobiltà superiore ad ogni arte, perchè pare senz'arte.

Il soggetto della Visitazione è stato trattato da molti pittori; e la maggior parte vi ha portato (come si ha diritto di farlo) quella pompa di

sua ambasceria di Spagna, il comperò dalla suddetta famiglia per una considerabile somma di denaro, e tuttora quivi conservasi. Il sig. Ignazio Hugford, professore di pittura, fu quegli che ad istanza del sig. Antonio Antinori, il visitò, e ci trovò, in un orlo della veste sopra il petto della Vergine, scritto a lettere d'oro il nome dell'Autore; e in un altro del manto turchino, il tempo in cui lo terminò, che fu nell'anno 1516.

Il prof. Braun, a pag. 86 della sua Storia di Raffaello, parlando di questo quadro dice che è senza dubbio quel medesimo che da Düsseldorf è passato con tutta la galleria a Monaco: ma come osserva bene il sig. Tauriscus Euboeus nel suo *Catalogo delle stampe incise sopra le opere di Raffaello*, pag. 155, il quadro che era a Düsseldorf e che trovasi presentemente in Monaco non è certamente di Raffaello, perchè fu eseguito con grandi difetti di disegno; e non potrebbesi ritenere che per una copia. D'altronde la Storia di quello posseduto dal march. Renuccini è giunta sì esatta fino a noi che non lascia alcun dubbio sulla originalità che porta in sè stesso.

1 Descrizione odeporica, tom. 2.°, pag. 52.

composizione, che è per la pittura un mezzo di esprimere tutto quello che offre di grande e di misterioso l' incontro della madre del Salvatore e di quella del Precursore. Raffaello invece ha ricondotto il soggetto alla sua più semplice espressione: ecco il volgarizzamento fedele dell' Evangelio di S. Luca: *In quel tempo Maria partita da Nazaret, andò frettolosamente per lo paese delle montagne, verso la città di Giuda* [1] *a visitare la sua cugina, la quale quasi da nove mesi portava il Precursore nel suo seno.* Elisabetta pure partì da casa sua per andare a visitare Maria, ed elleno s' incontrano lungo le sponde del Giordano; e questo forma il soggetto di tutto il quadro. Non v' abbisognava niente meno che il genio del pittore per imprimere nei due personaggi quel carattere di decenza religiosa, di affezione rispettosa, e di pudore divino che annunciano tutto ciò che vi ha di maraviglioso nello stato di gravidanza visibile della vecchia Elisabetta, e della giovanetta Maria. Niente di paragonabile alla delicatezza delle gradazioni di sentimento che manifestano l' attitudine, il contegno e la fisonomia di ciascuna delle due parenti. Un certo imbarazzo misto d'innocenza si dipinge sopra tutta la persona della Madonna: il suo portamento, la sua testa leggermente inclinata, li suoi occhi bassi, rivelano il mistero, di cui essa ha il segreto; e la figura di Elisabetta le risponde abbastanza colla cordialità del suo gesto, colla tenerezza d'espressione della sua aria, ch'ella sa a che ciascuna di loro è chiamata *.

Dopo tali bellezze, non si osa vantare, nè le particolarità dell' acconciamento, nè il vigore del colorito, nè l' armonia del paesaggio, nè l' eccellenza dell' esecuzione di ciascuna parte. Questo dipinto ha sei piedi e due pollici e mezzo di altezza, e quattro piedi e cinque pollici e mezzo di larghezza: era pinto dapprima sul legno, ed è stato trasportato sulla tela in Parigi, nella ristaurazione che se ne fece.

Quadro di S. Giovanni nel deserto.

*Intagliato da Bervic, nella galleria di Firenze, edita da Wicar. E da Conway.*

Raffaello ha trattato in più maniere il soggetto di S. Giovanni Battista veduto nel deserto, dove visse per lungo tempo ritirato, prima di intraprendere la sua predicazione: pure il più celebre di tutti i quadri che lo rappresentano, è quello, onde vi sono molte copie, fra le quali se ne distinguono tre o quattro. Ve n' ha una nella quale si riconosce il colorire di Pierino del Vaga: un' altra, dalle sue ombre un poco nere,

[1] Evangelio secondo S. Luca, cap. 1.°, vers. 39.

* Nel fondo del quadro vedesi in lontananza S. Giovanni Battista che battezza Cristo sulla sponda del Giordano; il cielo è aperto e ne discendono Angeli, e le due persone della SS. Trinità, secondo il racconto che ce ne danno le Sacre Carte; alludendo per tal guisa e con questi accessorj alla mistica storia del principale soggetto.

palesa la maniera di Giulio Romano *. Frattanto si sa dal Vasari [1], che Raffaello dipinse questo quadro sopra la tela; il perchè nessuno di quelli che sono sul legno possono pretendere al vanto di originale, che per questa ragione si presume dovuto a quello della galleria di Firenze **.

S. Giovanni è rappresentato in questo quadro nell' età di dodici o quindici anni: egli è nudo ad eccezione d' una pelle d' animale selvaggio, che, dal suo braccio sinistro, passandogli dalle spalle gli ritorna sulla coscia diritta. È assiso sotto alcune rocce sul margine d'una fontana, e gli serve di sedia un vecchio tronco d' albero, dal quale spunta ancora e s' innalza un ramoscello, cui s' attacca una rustica Croce formata di canne: e verso questo simbolo della Redenzione il giovane Precursore innalza profeticamente la mano, quasi in atto d' indicare di già l' ultimo dei misterj della vita del Messia ch' egli sarà incaricato d' annunziare.

Abbenchè S. Giovanni Battista sia quivi rappresentato sotto forme giovanili, la scelta di questo carattere di natura, che Raffaello avrà fatta probabilmente per ragioni relative alla sua arte, non ha niente di sconvenevole; e l' età del giovane profeta non contraddice punto a quello che si sa della sua vocazione. Destinato egli a predire il Messia, si era ritirato per tempo nel deserto, per santificare la sua vita col digiuno e colle austerità; quindi lo si può supporre ripieno in ogni età dello spirito profetico, del quale Raffaello espresse l' idea nell' azione e nella fisonomia del suo soggetto.

Per rispetto all' arte, questa figura di S. Giovanni offre uno dei più bei nudi ch' abbia fatto Raffaello: havvi molta verità, e quella propriamente che dicesi *naturale* per distinguerla dal *vero ideale*, nel disegno del corpo e nelle forme del torso. Benchè vi si trovino, a seconda del soggetto, li

* Intende qui certamente di parlare di quelle stesse, onde scrisse il Bottari nelle sue note al Vasari, tom. 3.°, pag. 216, e ripeterono tutti li biografi posteriori; dipinte sopra tavola, ed esistenti la prima nella Pinacoteca dell'accademia di Bologna, attribuita da alcuni anche al Fattore; e la seconda, forse ancora nel palazzo pontificio di Monte Cavallo, stata comperata da Clemente XII dal collegio de' Maroniti, cui era stata legata dal card. Caraffa.

[1] *Ibidem*, tom. 3.°, pag. 215.

** Oltre a questa circostanza che determina per originale la pittura posseduta dal Granduca, concorre anche la storia di essa ad assicurarne della provenienza; poichè si sa che dal card. Colonna pel quale Raffaello l'operò, fu regalato al suo medico messer Jacopo da Carpi; da questo passò a Francesco Benintendi di Firenze, e quindi alla galleria Medicea, come risulta dall'inventario di essa dell'anno 1589: non omettendo di osservare che in questa pittura si scorgono pure alcuni pentimenti, i quali concorrono ad autenticarla per originale; siccome ha osservato saviamente il lodato signor Bencivenni, nel suo *Saggio storico*, vol. 2.°, pag. 128. Questa tela è alta 5 piedi e 5 pollici, e larga 4 piedi, 7 pollici e 10 linee.

contorni morbidi dell'adolescenza, vi si riconosce tuttavia, che intese il pittore d'esprimervi per mezzo di qualche risentimento nella musculatura, il carattere d'una natura un poco agreste, carattere convenevole al genere di vita del giovane solitario.

Il tuono brillante delle carni e l'opposizione fortissima delle ombre (parlasi del quadro di Firenze) danno a questa figura un rilievo singolare: la sua gamba, che porta innanzi, pare esca dal quadro: il corpo veduto di fronte, e la testa, i cui occhi paiono fissarsi sopra quelli dello spettatore, formano una figura che poche altre vi sono, la cui imagine resti così profondamente impressa nella memoria.

Due altri S. Giovanni Battista nel deserto.

Abbiamo detto che l'Urbinate avea rappresentato in più maniere il giovanetto S. Giovanni Battista nel deserto; e ne possiamo citare due altre composizioni inferiori per vero alla precedente. In una la figura, presso a poco della stessa età, è assisa egualmente sopra il ceppo d'un tronco d'albero, ma in una posa molto meno nobile: ha le due gambe allontanate in guisa da formare di concerto col braccio indicatore della Croce, una di quelle posizioni che appartengono alle figure *accademiche*. L'altro S. Giovanni Battista sta sopra una roccia, con una gamba alzata, e passa l'altra di dietro, e dentro una conchiglia riceve dell'acqua zampillante. Questo quadro fa parte della raccolta di Düsseldorf; e si crede pinto da Andrea del Sarto *.

* Il prof. Braun, a pag. 131, dopo d'aver parlato erroneamente, come dell'originale, di quello che trovasi in Francia, avente la testa cinta da un ramo fronzuto a differenza di quello di Firenze, intagliato da Simone Vallée pel *Gabinetto di Crozat*, passa a descrivere questo ch'era in Düsseldorf intagliato da Vol. Green, il quale ora trovasi nella galleria di Monaco, e del quale ci dice: che la figura del giovane Precursore assomiglia moltissimo all'Adamo che riceve il frutto da Eva, dipinto da Raffaello nelle Logge vaticane; e a pag. 283 nelle aggiunte dà la più studiata descrizione di un altro dipinto sopra tela, alto 4 piedi e 11 pollici e ¼, e largo 3 piedi, 6 pollici e ¾, esistente nella galleria granducale di Darmstadt, intagliato da Fr. John, conchiudendo che si può annoverare fra le pitture eseguite dal Sanzio, nella terza sua gita a Firenze.

Di un altro simile affatto a quello di Firenze che era nella galleria del Duca d'Orleans, e che ora sarà forse passato in Inghilterra, abbiamo notizia nello stesso *Gabinetto di Crozat*, dove leggesene la descrizione, e vedesi intagliato da Franc. Chereau sopra l'originale in tela, alto 5 piedi e 1 pollice, e largo 4 e 6, portato in Francia dal Concino Maresciallo d'Ancrè, favorito di Maria de'Medici. Questo, secondo il parere del Piacenza, — *Giunte al Baldinucci* — potrebbe essere benissimo quella copia, che al dire di Francesco Bocchi nelle *Bellezze di Firenze accresciute dal Cinelli*, pag. 229, fece eseguire il vescovo Ricasoli con infinita accuratezza a segno di non essere stato riconosciuto il vero dal possessore.

Nella galleria Lichtenstein di Vienna ammirasi pure una superba copia di S. Giovanni nel deserto, dipinta da Giulio Ro-

Quadro della Madonna di Dresda.
—
*Intagliato da Muller, e da Schultz.*

Verso lo stesso tempo, Raffaello pinse pel monastero di S. Sisto in Piacenza, il quadro dell' altar maggiore, nel quale ammiransi in alto la Madonna e 'l putto Gesù sopra le nubi, nella parte inferiore S. Sisto da una parte, e S.ª Barbara dall' altra. Fra tutte le imagini della Madonna che produsse il suo genio, nessuna è stata concetta in uno stile più largo, e, se così si può dire, più pittoresco. Poche figure sono state abbigliate ed acconciate con partito più libero e più ingegnoso di panneggiamenti; poche teste offrono un effetto più poetico; e in nessun altro quadro si veggono brillare con maggiore sorpresa i tratti del carattere virginale e divino. Niente di terrestre si porta al pensiero dello spettatore, il quale vede solo in Maria la madre *glorificata* del Salvatore, collo splendore d'una bellezza tutta celeste.

mano, intorno alla quale ci scrivea il dotto signor Favart, esserne tale l'eccellenza, che può consolare del non possedere l'originale.

Di alcune altre copie od imitazioni parlano diversi altri scrittori, i quali non hanno mancato di sforzarsi in ogni modo possibile di indicarne partitamente il loro merito, facendone gareggiare alcune coll' originale stesso di Firenze, il quale per altro trionfò sempre ed eminentemente in qualunque confronto. Fra quelle che abbiamo veduto noi stessi in questi ultimi tempi in Milano, siamo d' avviso, e con noi lo sono gli intelligenti e gli artisti, che si possa aggiugnere alle ricordate una tavola maravigliosa con imprimitura di gesso, alta piedi 3, pollici 8, linee 10, e larga piedi 2, pollici 9, linee 10, rappresentante il S. Giovanni nel deserto; la quale, se tutti non vanno d' accordo a riconoscerla per opera del Fattore o di Pierin del Vaga, tutti per altro convengono unanimemente a ritenerla indubitatamente pittura eseguita ai tempi, e nella scuola del nostro divino, sull'originale di Firenze, dal quale differisce solo nella dimensione. Si ammira in fatto in questa copia, siccome scriveva dell' originale il prelodato Bencivenni, portata alla più evidente espressione la naturalezza della figura, la quale nell' essere di uno scorcio difficile ad esprimersi correttamente, viene a rilevare molto dal fondo; il contorno grandioso e dolce in pari tempo, e quel tetro orrore del bosco in cui è situata, il quale contrappone con sublime artifizio lumi diversi, e tinte assai varie. Il signor Antonio Bozzotti di Milano ne è il fortunato possessore, il quale ha acquistato ultimamente una copia in tela, alta piedi 7, pollici 3, linee 11, e larga piedi 4, pollici 6, linee 11, della S. Cecilia di Raffaello, tanto maravigliosamente operata, che quanti la vedono, non la sanno attribuire ad altri maestri, che ad Annibale Caracci, od al Domenichino: e noi stessi abbiamo veduto più volte sommi artisti a non sapersene staccare dal contemplarla, e gli abbiamo sentiti pronunciare d'innanzi ad essa li più giusti elogj, accompagnati da tutta quell'energica ammirazione che proviene da una sana critica, dal buon gusto e da una perfetta cognizione dell' arte.

Giacchè cade in acconcio qui di parlare del sig. Bozzotti, non sarà discaro agli amatori delle Belle Arti il sapere, che fra gli altri quadri componenti la scelta sua galleria, possiede = Una Madonna del Francia = Un' altra mirabilissima attribuita a Leonardo = Una terza di Gaudenzio Ferrari = La Fondazione di Roma, grandiosa composizione di G. Romano = Un S. Girolamo di Cesare da Sesto = Un Presepio del Sojaro = Due predelle d' altare di Francesco Carotto = Gli amori che fabbricano le frecce, dell'Albano = Un primo pensiero del famoso quadro del Coreggio, Io baciata da Giove = Una Sacra Famiglia, ritenuta opera del Parmigianino; ed altri degni veramente d'adornare la più ricca galleria di qualunque signore.

Ella in mezzo ad un cielo tutto ripieno di teste d'angioli appare al papa S. Sisto e a S.ª Barbara, i quali sono genuflessi in atto di adorazione.

Bisogna far ammirare ancora a basso della composizione que' due Cherubini, prodigj di colore, di bellezza, di espressione e di vita, i quali sembra che escano dal quadro, tanto ha saputo la pittura rilevarli *.

Raffaello considerato come architetto.

Allorchè si vuol abbracciare in una tutte le opere di Raffaello, egli è della sua istoria, siccome di quelle universali che comprendono tanti paesi in una volta; e nelle quali lo scrittore, qualunque metodo vi impieghi, è costretto di tratto in tratto a sconvolgere l' ordine delle materie e dei tempi, e ritornare spesso in dietro e riprendere un soggetto, che sarà stato obbligato di sospendere, per non staccare di troppo il racconto di quelli che si legano necessariamente gli uni agli altri. Quindi anche noi, avendo a considerare Raffaello come architetto, abbiamo creduto di dover riunire in un solo articolo le notizie delle sue produzioni in architettura, e non spargerle fra mezzo alle menzioni delle altre sue opere.

Noi già l' abbiamo veduto, successore di Bramante nel 1514, costruire la corte del Vaticano, ch' egli di poi rese tanto celebre col decorarne le logge. Percorrendo ora, e senza interruzione tutti i lavori che gli hanno assicurato un grado distinto nell' arte del fabbricare, procureremo d' essere fedeli a quell' ordine cronologico che abbiamo fino ad ora seguito, giacchè i Brevi di Leone X, che nominarono Raffaello ordinatore della fabbrica di S. Pietro, e soprintendente agli antichi edifizj di Roma, portano le date del 1 agosto 1515, e del 27 agosto 1516.

C'è bastato fin qui di far osservare, siccome l'abbiamo fatto più d'una volta, che Raffaello sapeva ben all' indentro nell' architettura, od almeno nell' arte di disegnare. Questa abilità, che si ammira pure ne' suoi primi lavori, era assai famigliare agli allievi della scuola del Perugino. La si trova

* Questa tavola, comperata ultimamente dal re di Polonia per la somma di 22,000 scudi, ed ora nella galleria elettorale di Dresda, fu detta meritamente dal Borghini opera rarissima e singolare. Due cose notar vogliamo in essa non avvertite dagli scrittori: una sul Putto in braccio alla Vergine, l'altra sopra S.ª Barbara. La testa di questo Putto spira un certo spavento sacro: avvegnachè oltre la grandezza degli occhi, che penetrano in fondo de' cuori, il dipintore pensatamente gli alzò i capelli sulla fronte, come nella gran testa del Giove di Otricoli: simbolo presso gli antichi di divinità, d' alti intelletti compresa. La S.ª Barbara poi ha un suo tal qual vezzo; una sua temperata smorfia celestiale e virginea che t' innamora. E se alla vista della nostra Donna sei preso di venerazione al maestrale suo aspetto: qui sei tratto ad amare violentemente; chè donna sì pura ed attraente non devi sperar di vedere mai più: oltre il suo assetto ricchissimo; ma che tuttavia non nasconde l' eleganza della sua persona.

forse più estesa ancora nelle scuole del secolo precedente: e le pitture del Campo Santo di Pisa ne fanno fede [1]. Nel secolo di Raffaello, e nel seguente lo spirito di metodo e di analisi non avea separato con un particolare insegnamento l' esercizio di ciascuna delle tre arti del disegno; anzi le riuniva un legame comune, e questo legame che presentemente non esiste più che nelle nozioni astratte della teoria, era allora lo studio del disegno, onde l'architettura traeva la scienza delle relazioni d' ordine, d' armonia, di proporzione, che si applicano alla costruzione degli edifizj.

Se si volesse fare un elenco de' pittori e degli scultori celebri, ne' quali si sono riuniti ai loro altri meriti il sapere e l' ingegno d'architetto, diverrebbe qui troppo numeroso e lungo. Tutti li grandi artisti dei secoli quindicesimo, sedicesimo e decimosettimo esercitarono in concorrenza colla loro arte particolare quella dell' architettura: ma basterà di dire che quest' arte conta fra suoi maestri più distinti, Michelangelo e Raffaello.

Pochi quadri presentano nel loro fondo una composizione architettonica più nobile, d'un gusto più puro e regolare, di quella della Scuola d' Atene. Se qualche circostanza ha potuto accreditare l'opinione avanzata dal Vasari [2], che Bramante avesse delineato a Raffaello il disegno di questa bella prospettiva, si è quella effettivamente che il concepimento generale di tale composizione ha molta relazione colla pianta e coll' elevazione interna della chiesa di S. Pietro. Egli è certo che ad eccezione di alcune differenze volute dalla convenienza del soggetto, vi si vede una grande cupola con pendenza della volta fuori del perpendicolo delle mura, nel centro di quattro navate; idea tutta nuova in allora, e la cui imitazione potè essere suggerita a Raffaello dal progetto di Bramante.

Ma li fondi della maggior parte de' suoi freschi nel Vaticano, e quelli de' suoi celebri cartoni, onde parleremo in avanti, non gli ha egli arricchiti, senza il soccorso di Bramante, delle più belle composizioni prospettiche d' architettura? Nessun pittore, ad eccezione forse di Nicola Poussin, ha saputo variare con tanta nobiltà e gusto questi accessorj dei quadri: e basterà citare li soggetti d' Eliodoro, del Miracolo di Bolsena, dell' Incendio di Borgo, degli Apostoli che guariscono uno storpio, di Paolo e Barnaba cui il popolo vuole sacrificare, per convincersi che simili fondi non hanno potuto essere nè pensati, nè delineati che colle cognizioni più precise dell' architettura, degli ordini greci e dei principii della modanatura.

1 *Vedi* la Raccolta delle pitture del Campo Santo di Pisa.

2 Vasari, *Vita di Bramante*, tom. 3.°, pag. 94.

Noi non faremo quindi le maraviglie se dopo la morte di Bramante, Leone X abbia, secondo il desiderio di questo architetto, nominato Raffaello successore di lui, come ordinatore in capo della fabbrica di S. Pietro. Il Breve del Papa, come si può vederlo [1], è fondato ancora sulla giustificazione che Raffaello avea dato della raccomandazione di Bramante colle piante dell' edifizio di già presentate.

Raffaello architetto di S. Pietro.

Si sa di più ch' egli aveva ridotto finalmente ad un piano definitivo il progetto di S. Pietro, sul quale sembra che Bramante non avesse lasciato documenti bene stabiliti. Non solamente Raffaello ne stabilì i dati, ma quella, che noi abbiamo detta pianta d' una maniera troppo generale, consistette in un vero modello in rilievo: e ciò viene indicato bene nel testo latino del Breve dalla parola *forma*, e confermato ancora più positivamente dalla lettera di Raffaello a Baldassare Castiglione. « Nostro Signore, dice egli, con l' onorarmi, m' ha messo un gran peso sulle spalle. Questo è la cura della fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervi sotto, e tanto più, quanto il modello ch' io ne ho fatto, piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifizii antichi, nè so se il volo sarà d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti [2] ».

Raffaello si studiava dunque d' avvicinarsi più di quello che non s' era fatto ancora al gusto delle forme dell' architettura antica. Vitruvio non gli offeriva con che soddisfare compiutamente all' idea che s' era formata del bello in architettura; egli vedeva più alto.

Niente prova meglio, ci sembra, e la delicatezza del suo gusto e la penetrazione del suo genio, del giudizio da lui dato di Vitruvio, l' oracolo in allora e la guida di tutti gli architetti. Istrutto come lo dovea essere, e come lo era al suo tempo da tutti li rifuggiti di Costantinopoli, che la Grecia aveva conservato molti monumenti del bel secolo delle sue arti, sembrava presentire la superiorità di questi originali sulle copie che l' antica Roma ne aveva fatto, e sentiva tutto il desiderio di procurarsene la conoscenza con nuove ricerche: a tale fine egli intratteneva disegnatori in tutta l' Italia meridionale, e ne mandava perfino in Grecia [3].

[1] *Vedi* nell' Appendice n.° 7.

[2] *Vedi*, *ibidem* il testo di questa lettera n.° 6.

[3] Vasari, *Vita di Raff.*, tom. 3.°, pag. 204. = Questo s' accorda bene anche col savio parere di d' Agincourt, pag. 178, opera citata, dove asserisce che Raffaello studiò l' architettura antica, disegnandone i monumenti antichi. Winckelmann nelle sue *Osservazioni sull' architettura degli antichi*, tom. 3.°, pag. 50, edizione romana 1784, dice d' aver veduto alcuni disegni originali fatti dal Sanzio, del tempio antico d' Ercole a Cora; e l' erudito traduttore ed

Quando si sa quale connessione di principii faccia partecipare necessariamente le opere di tutte le arti ad una specie di comunanza di stile e di gusto, e quando si considera come questo effetto deve essere più manifesto, allorquando le opere di queste arti procedono dal genio d' uno stesso uomo, si vede quello che l'architettura avrebbe potuto diventare nel tempio di S. Pietro sotto la direzione del Sanzio. Questo monumento per rispetto alla sua pianta, ed alle sue elevazioni non poteva sicuramente aver nulla di comune coi templi della Grecia; ma chi può dire il guadagno che vi avrebbono fatto le sue proporzioni, le sue parti singolari, l' economia e la scelta de' suoi ornamenti? Chi sa quale purezza di profili, quale forza di nobiltà e di grazia avrebbe acquistato con quel sistema d'imitazione dall' antico, quale Raffaello l' avrebbe concetto? Non si può a meno di sentire rincrescimento che un edifizio, destinato a servire di modello al gusto di tutta l' Europa, non sia stato innalzato sui disegni di colui, che in un altro genere non ha potuto essere ancora nè uguagliato, nè raggiunto.

Modello di S. Pietro eseguito da Raffaello.

Lamentele superflue son queste, ma non possiamo a meno di compiangere la perdita che si è fatta del modello di S. Pietro in rilievo eseguito da Raffaello: non ci è restato di esso che un solo disegno, ed unicamente della pianta dell' edifizio, che Serlio [1] ci ha conservato nel suo trattato di architettura. Secondo lui, il quale va d' accordo colle nozioni precedenti, Bramante essendo morto senza lasciare un progetto completamente finito, Raffaello ricondusse il vasto insieme di questa disposizione a quella forma che ne viene presentata dal disegno citato.

Questo modello è sicuramente il più bello che si abbia imaginato, secondo il sistema delle chiese moderne. Si sa che Bramante nel suo primo pensiero avrebbe voluto seguire per le navate la disposizione dei grandi archi dell' edifizio antico detto il Tempio della Pace, e per la riunione delle quattro navate la costruzione simile a quella della forma del Panteon. Obbligato invece di rifabbricare sulla vecchia basilica di S. Pietro, le cui navate a colonne erano sormontate da un soffitto di legno per mezzo di grandissime volte, dovette sostituire pilastri alle colonne, e grandi arcate al sistema delle fasce.

Ammesso un tal genere di costruzione, Raffaello non poteva più

annotatore aggiunge in una nota ch' essi disegni, come anche alcuni altri di antichi edifizj, si trovavano nel museo del celebre barone di Stosch, e formavano un volume di sopra una ventina di pezzi.

1 Sebastiano Serlio, *Tutte le opere di Architettura e Prospettiva*, ecc. Venezia 1619, libro 3.º, pag. 64 e 65.

deliberare sulla scelta, e bisogna convenire che non fu mai segnata una pianta più semplice, più grande, più svelta, e d'una più perfetta armonia. La disposizione di quella fabbrica che dicesi una croce latina, è dessa pure una tradizione delle antiche basiliche. Chi vorrà esaminare ciascuna particolarità di questa pianta, vedrà che non havvi nessuna forma delle parti circolari, sia dell' apside, sia dei due bracci di croce, che non sia un' imitazione dell' interno del Panteon, o di qualche altro antico monumento *.

Non è questo il luogo di esaminare quali furono le ragioni che di poi fecero rinforzare ed aumentare di volume i sostegni della cupola; lo che obbligò di fare altrettanto alla massa dei pilastri della navata. Considerando in sè stessa la disposizione del tutto insieme stabilito da Raffaello, ed ammettendo che le masse del piano che si conosce, siano state nel giusto rapporto con quelle della sconosciuta elevazione, si è sforzato d' accordare che la sua disposizione superiore di gran lunga a quella d'oggigiorno, farà sempre rincrescere l' abbandono di esso modello.

Disegno della Facciata di S. Lorenzo in Firenze.

Un altro progetto di Raffaello ebbe la stessa sorte: nel 1515, alla fine di novembre, Leone X fece una solenne entrata in Firenze, dove Antonio da San Gallo rinovò e per la pompa e per le decorazioni architettoniche il lusso e la magnificenza degli antichi Romani. Il Papa avea fatto venire con lui Michelangelo, e Raffaello [1], per avere da ciascuno di loro un progetto della grande facciata, ond' egli avea in animo d' ornare la chiesa di S. Lorenzo, fabbricata già dai Medici [2]. Tale risoluzione non ebbe luogo; ma pare certo che Raffaello avesse ideato e disegnato una bellissima composizione, che Algarotti dichiara d' aver veduta nella collezione del barone di Stosch, e della quale aveva egli ottenuto di trarre una copia [3].

Fu appunto in questo tempo che andò a Firenze per la quarta volta, nel quale si presume abbia egli terminato il quadro della Sacra Famiglia, cui abbiamo ricordato e descritto a pag. 31, e a pag. 151. Si crede pure

* Il Panvinio nell' opera inedita sulla magnificenza della Basilica Vaticana dice: « *Bramantius exemplari novi templi e ligno fabbricati, admirabilis fabbricae Vaticanae fundamenta posuit, quibus vix inchoatis rebus humanis eximitur, exemplari quoque ligneo imperfecto relicto, in quo perficiendo nobilissimi quique Architecti concertarunt. In ea re Raphaelis Urbinatis pictoris praestantissimi, et architecti egregii judicium praevaluit, qui a Bramantii vestigiis non discedens, rem totam egregie complevit, omnibusque numeris absolutissimum exemplar fecit, quod in absidae extructione, qui postea fuerunt fabbricæ Magistri, sequuti videntur.* »

1 Vasari, *Vita di Michelangelo*, tom. 6.°, pag. 217.

2 *Ibidem*, pag. 216.

3 Comolli, *Vita inedita*, pag. 72, n. 81.

che a quest' epoca sia stato sottoscritto il secondo accordo di terminare il quadro dell'Assunzione, di cui abbiamo già parlato a pag. 35 pel monastero di Monte Luce.

Palazzo degli Uguccioni.

Ma fu indubitatamente in quel tempo, che Raffaello ebbe occasione di dare le piante e i disegni dei due bellissimi palazzi, che Firenze annovera fra li suoi più preziosi monumenti d'architettura.

Il palazzo *degli Uguccioni* sopra la piazza del Gran Duca è stato attribuito da alcuni a Michelangelo: eppure non v' abbisognano occhi moltissimo esercitati a discernere le maniere di ciascun maestro, per riconoscere, primieramente che il gusto, o lo stile del disegno di questo palazzo è quello stesso degli altri palazzi riconosciuti senza dubbio veruno per opera di Raffaello; secondamente che quella specie di tipo che fa distinguere sì bene l' architettura di Michelangelo, non vi si scorge in questo per niente: e ciascuno conosce le minutezze capricciose d'ornamento che gli furono particolari, e che servono ancora a distinguere le opere della sua scuola.

La facciata di questo palazzo [1] offre in un piccolissimo spazio, una riunione di grandezza e ricchezza, di semplicità e varietà. Sopra un basamento rustico, composto di tre arcate s' innalzano due piani, o due ordini a doppie colonne. Il piano principale ha una ringhiera, i cui balaustri a doppia entasi sono scolpiti ed ornati di foglie. L'ordine del primo piano è ionico, corintio quello del secondo. Bramante e Raffaello ebbero frequentissimo uso di addoppiare le colonne o li pilastri posti a ritroso nelle spallette delle finestre. La larghezza che loro si dà abitualmente ancora al giorno d' oggi, nei palazzi d'Italia, contribuì favorevolmente alla pratica del raddoppiamento; e non mancano pure altre ragioni per giustificarla. Certamente non ne risulta più alcun inconveniente rispetto alle colonne, allorquando gli ordini non si trovano adoperati che come decorazione di bassorilievo; ed ecco presso a poco a che si riduce il loro uso nell' applicazione fattane alle facciate delle case.

Comunque sia per altro, quella di questo palazzo è ancora osservabile pel gusto di modanatura, o di profili d'una correzione sorprendente, per la bella esecuzione di tutte le più minute parti, per la nobiltà e la purezza delle intelaiature delle finestre.

Palazzo Pandolfini.

Ammirasi tuttavia ancora più in Firenze il palazzo *Pandolfini* [2] ora

[1] Ruggeri, tom. 1.°, tav. 71.

[2] *Architettura della Toscana*, Famin e Grandjean, tav. 33.

Nencini, eretto sopra li disegni di Raffaello, nella strada di S. Gallo: ed in fatto non havvi di nessun architetto un disegno di palazzo più nobile, d'uno stile più puro, d' un ordine più bello nè più savio. Nè Baldassare Peruzzi *, nè i S. Gallo, nè Palladio hanno prodotto un migliore insieme, con più eleganti accessorj, e in più giuste proporzioni. Nessuna parte d'architettura presenta finestre adorne di più belle intelaiature, nè di piani ordinati con una più giudiziosa simetria. Il sopraornato di questo palazzo si trova citato fra li modelli veramente classici, nella raccolta delle più belle particolarità dei monumenti di Firenze fatta da Ruggeri [1].

Palazzo di Raffaello in Roma.

Se Raffaello avesse vissuto più lungo tempo, Roma sicuramente potrebbe mostrare assai più monumenti del suo genio in architettura, che non possiede. Abbiamo tuttavolta onde maravigliarci, che in mezzo a tanti e sì numerosi lavori, abbia avuto ancora abbastanza ozio per iscrivere il suo nome sopra opere poco importanti, se si vuole, ma capaci di porlo sempre al primo grado dei maestri di quest'arte.

Il Vasari non ci dice in una maniera abbastanza chiara, se il palazzo che Raffaello [2] occupò in *Borgo Nuovo*, e che venne distrutto per far luogo ai portici di S. Pietro, fosse di suo disegno, o di quello di Bramante, che lo costrusse verso l' anno 1513. Egli era di già pervenuto ad un punto di fortuna e di celebrità tale, che gli permetteva l'uso di quella certa distinzione esterna, consistente in ogni tempo in Italia nel possedere un palazzo proprio a perpetuare il nome d'una famiglia. E quindi effettivamente *per lasciare memoria di sè* [3] fece fabbricare il palazzo, il cui disegno è pervenuto fino a noi [4], e del quale il Vasari ha fatto menzione due volte, vale a dire nella vita di Raffaello, ed in quella di Bramante **. Ma nell'uno e nell'altro passo, Bramante non apparisce che come costruttore, e perchè vi ha impiegato una nuova invenzione di far condurre di getto le parti rilevate del rincalzamento dell' edifizio [5]. Bramante incaricato di grandi e numerose costruzioni, aveva a sua disposizione tutti li mezzi meccanici del fabbricare, che specialmente

* Pare che questa asserzione relativa a Baldassare Peruzzi vada poco d'accordo con quanto afferma più innanzi dello stesso, parlando del palazzo Chigi alla Farnesina. Ma il celebre Autore si è formato un idolo di Raffaello, e teme sempre di mancargli di tutta quella venerazione che merita.

1 *Vedi*, Ruggeri, *Scelta d'Architettura.*

2 Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 197.

3 Vasari, *ibidem.*

4 *Raccolta de' Palazzi di Roma*, pubblicati da Gio. Giacomo de' Rossi, tavola 15.

** Vasari, *Vita di Bramante* da Urbino, tom. 3.°, pag. 95.

5 « . . . invenzione nuova del fare le cose gettate ». Vasari, *ibidem*, pag. 95 = « . . . fece condurre di getto » . . . Vasari, *ibidem*, pag. 197.

a quell' epoca non erano in potere di Raffaello. Questi potè dunque somministrare le piante, le alzate e li disegni del suo palazzo, e riposare sull' amicizia di Bramante per le cure che richiede la costruzione.

Quello poi che persuaderà ancora si è per una parte che non si riconosce guari nel disegno di questa architettura nè la maniera di profilare un poco magra di Bramante, nè la secchezza abituale delle sue composizioni, e che d' altronde si crede rivedere in questa elegante facciata le intelaiature del palazzo Pandolfini. Del resto le armi di Leone X, il cui scudo sta sovrapposto all' intelaiatura della finestra di mezzo, farebbono conoscere che questo palazzo sia stato terminato sotto il suo pontificato; il disegno che n'è rimaso non lascia indovinare se tutti li ritratti che adornano questa facciata siano di papi: ma si potrebbe presumere che fossero quelli de' pontefici sotto cui avea vissuto Raffaello.

Villa Madama.

L'intimità di gusto e di pensiero che si era stabilita nella pittura tra Raffaello e Giulio Romano, impedisce sovente, come si sa, di distinguere la parte del maestro da quella dello scolaro nella esecuzione di un quadro *. Lo stesso avvenne per rispetto alle opere d'architettura, e la medesima causa ha prodotto fra loro la stessa confusione, la quale aveva luogo di già ai loro tempi. La critica dei contemporanei attribuiva indistintamente all' uno e all'altro certi monumenti, i quali di fatto devono credersi prodotti da un solo e medesimo genio. Se si crede al Vasari [1], il bello edifizio detto prima in Roma *Villa del Papa*, poi, ed anche presentemente, *Villa Madama*, sarebbe eretto sul disegno di Raffaello. Questa è pure l' opinione del Piacenza [2], il quale crede tuttavia che v' avesse parte Giulio Romano; lo che è certo in quanto alla esecuzione degli ornamenti e delle pitture.

La medesima incertezza havvi sopra alcuni altri piccoli palazzi, eccellenti opere di grazia e di gusto; edifizj, veramente classici, che si prenderebbono in Roma per abitazioni di antichi Romani, che la mano del tempo ha dimenticato di distruggere. Egli basta indicarle ai conoscitori, poichè sono

* Non possiamo convenire coll'Autore che nelle tavole pinte in comune da Raffaello e da Giulio, l'osservatore resti incerto nel discernere qual parte a ciascuno di essi appartenga. Ciò può avvenire negli amatori delle arti, ma ne' valenti Professori non mai: e noi ci siamo trovati presenti quando sommi maestri hanno saputo in tali opere identificare ogni piccolo tratto, che al Sanzio appartenea: perchè, quantunque i principj dell'arte eguali fossero in Raffaello e in Giulio, nel modo della esecuzione vi è molta diversità: chè Giulio è sempre più ardito, più focoso e di tinta più gagliarda.

1 Vasari, *Vita di Raffaello*, pag. 207.

2 Baldinucci Filippo, *Vita di Raffaello*, pubblicata nuovamente con note ed aggiunte da Giuseppe Piacenza, Torino 1770, tom. 2.°, pag. 350, nota 29.

passate in proprietà di tanti, che non si sa più sotto qual nome citarle. Niente impedisce per altro di attribuirle a Giulio Romano, e lo si può senza far torto a Raffaello, giacchè l'allievo in questo genere è ancora l'opera del maestro *.

Scuderie di Agostino Chigi.

Una piccola fabbrica che viene attribuita concordemente all' opera di quest'ultimo, è quella delle scuderie di Agostino Chigi alla Longara. Ciò che forma l' elogio del gusto e dello stile di questa fabbrica, e che sicuramente avrebbe potuto screditare ogn'altra, si è che serve di riscontro ad uno degli edifizj più eleganti di Baldassare Peruzzi, *la Farnesina*, e che le due architetture paiono dello stesso autore.

Palazzo a S. Andrea della Valle.

Si cita ordinariamente in Roma, siccome l' opera la più autentica ed insieme la più considerabile di Raffaello in architettura, un grandissimo palazzo, che ci sarebbe difficile lo indicare col nome del suo proprietario **, ma che tutti conoscono dalla sua situazione nelle vicinanze di *S. Andrea della Valle* [1]. La sua facciata del miglior ordine architettonico, è composta di dodici finestre, le cui spallette sono decorate di un ordine a colonne doriche gemellate, formanti il primo piano, e coronate d' un bellissimo sopraornato con triglifi. Non si saprebbe pure vedere un basamento meglio inteso e d'un più bello effetto di quello che forma il pianterreno di questo palazzo. Le bozze vi sono impiegate con molta varietà, e in maniera ch' abbiano a produrre l' effetto della forza, senza essere pesanti. In tutta questa disposizione i pieni e i vôti alternano fra loro con un accordo tale, che parrebbe tutto proveniente dalla forza di ornamento; mentre si può supporre invece che il solo bisogno l' avrà dovuto suggerire.

Cappella di Agostino Chigi.

Havvi nella chiesa di *Santa Maria del Popolo* in Roma, una bella cappella a cupola, che appartenne ad Agostino Chigi, e che tutti riconoscono per un' opera d' architettura di Raffaello. Gli scrittori vanno ancora più

* *Veggansi* intorno a questa Villa: Venuti Ridolfino, *Descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, ecc. Roma 1766, tom. 2.°, pag. 520 = e Fea avv. D. Carlo, *Descrizione di Roma e suoi contorni* ecc., quarta edizione. Roma 1824, tom. 3.°, pag. 588.

** Noi troviamo che questo palazzo è stato chiamato *Coltrolini*, poscia *Caffarelli*, e presentemente *Stoppani*, dal cardinale dello stesso nome, il quale ne fece l' acquisto verso la metà del secolo passato, e lo fece ristaurare. Il Venuti, opera citata, tom. 1.°, pag. 266, dice che i palazzi trovantisi incontro alla chiesa del SS. Sudario di Nostro Signore, già de'sigg. Caffarelli, furono edificati con architettura molto nobile di Raffaello d'Urbino.

1 *Raccolta dei Palazzi di Roma*, pubblicati da Gio. Giacomo de' Rossi, tavola 17.

lungi, e vogliono che il Sanzio sia pure l'autore dei cartoni sui quali Sebastiano del Piombo ha eseguito i freschi, onde la cappella è adorna, e gli attribuiscono anche una parte nelle sculture, volendolo inventore o direttore [1]. Quello per altro in cui tutti convengono nel vedere questa cappella si è che, se la mano dell'Urbinate non vi si mostra in nessuna parte con un' evidenza che permetta d' affermare le predette allegazioni, vi si riconosce però tanto del suo gusto, perchè riesca difficile l' opporvisi intieramente [*].

Statua di Giona in questa Cappella.

*Intagliata da N. Dorigny.*

Nessuno oserebbe negare, per esempio, che l' elegante e graziosa statua di Giona in una delle quattro nicchie abbia potuto ricevere da Raffaello medesimo, come si pretende, e nel modello e nel finimento prezioso del suo marmo una grazia di contorni, una delicatezza d'esecuzione tutta singolare in quel tempo, e nella testa principalmente, una imitazione dell' antichità che nessuna opera offeriva in allora.

Noi manchiamo di prove che Raffaello abbia maneggiato personalmente lo scarpello, o fatto li modelli d'alcuna statua: tuttavia, se fossimo indotti ad ammetterlo per alcune tradizioni [2], la statua di Giona sarebbe l'opera la più atta a farlo credere; Lorenzo Lotti, soprannominato *Lorenzetto* [3], che

1 Comolli, *Vita inedita*, pag. 74.

* Fra gli altri il Richardson, pag. 594; il Piacenza, *Giunte al Baldinucci*, pag. 351, nota 30; Venuti, tom. 1.°, pag. 162; Prunetti, *Viaggio pittorico-antiquario d' Italia*, tom. 2.°, pag. 6; e Fea, *Nuova descrizione di Roma*, tom. 2.°, pag. 475, affermano che Raffaello oltre ai disegni per la costruzione di questa cappella, ne facesse eziandio i cartoni per le pitture dell'attico, de' quattro tondi, e di quelle de' musaici nella cupola e del quadro dell' altare, dai quali Sebastiano del Piombo, Cecchin Salviati, e il cav. Vanni ne dipinsero le varie pitture; delle quali abbiamo i pianeti dipinti in iscorcio sulla volta, incisi da N. Dorigny in Roma nel 1695.

Nel Gabinetto di Crozat al n.° 48 trovasi un intaglio di una facciata di Chiesa, eseguito dal signor *le Comte de Caylus*, sopra il disegno originale di Raffaello, esistente già presso lo stesso Crozat; il quale, al dire del Comolli, deve essere cosa ben diversa dalla facciata di S. Lorenzo onde si è parlato più sopra.

Il P. M. Guglielmo della Valle nelle sue aggiunte al Vasari, ediz. senese 1792, tom. 5.°, pag. 296, ci avverte che recatosi a Venezia nel 1791 fu ben sorpreso di trovarvi nel palazzo Grimani alcuni freschi che sembrano della propria mano del Sanzio, e molte altre pitture di pesci, di uccelli, e di varie piante nello stessissimo stile di quelle delle Logge Vaticane; e che esaminata minutamente l' architettura del palazzo, conchiuse che il tutto fosse disegno dell' italiano Apelle, eseguito da Gio. da Udine o da altro valentissimo suo scolaro. Che il disegno architettonico del palazzo possa essere del Sanzio, oltre al dimostrare questo un'eleganza ed una bellezza tutta raffaellesca, concorre a provarlo eziandio l' avere il cardinale Grimani recato da Roma a Venezia il suddetto disegno, il quale certamente avrà fatto eseguire dal primo luminare di que' tempi, Raffaello.

2 Comolli, *ibidem*, pag. 77.

3 Comolli, *ibidem*, pag. 93.

la eseguì, era allievo di Raffaello. In tutti li casi, se questa opinione si è perpetuata fino ai nostri giorni bisogna pur convenire che havvi nell' opera medesima qualche cosa che la rende probabile *.

L'istoria di questo periodo delle arti in Italia ha prodotto troppi uomini universali, onde dubitare della facilità che avrebbe potuto aver Raffaello di esercitarsi in ciascuna delle arti del disegno, se più lungamente fosse vissuto. Michelangelo avea cominciato dall' essere scultore; e non sarebbe stato che quello, s'egli avesse seguito il suo gusto particolare: ma si diede ben presto al disegno, e v'acquistò un'abilità straordinaria. Applicò questo a tutto; e all' occasione fu ingegnere militare e civile, divenne architetto, e da sezzo finì, suo malgrado, ad essere pittore. Chi sa se Raffaello non avesse in animo l'ambizione di dare a Michelangelo un rivale nella scultura? Sempre però si può presumere dal gusto del suo disegno, che lo stile della scultura avrebbe avuto molto più rassomiglianza dello stile delle statue di Michelangelo, con quello dell' antichità.

Egli in fatto non attese ad alcuna delle parti sussidiarie che entrano nel dominio sì variato delle arti del disegno, senza farvi rinascere li grandi principj delle antiche scuole della Grecia, quella giustezza di forme, quella purità di gusto, quella perfezione di grazia e di eleganza, che fu il privilegio d'un piccolo numero di epoche, e che forse, come avviene a certi vegetabili rari e preziosi, non si sviluppa di nuovo se non dopo lunghi intervalli di tempo.

Raffaello adoperò il sublime di queste belle ricordanze nelle più grandi, come nelle più piccole opere; nel disegno generale di S. Pietro, vale a dire del più vasto dei monumenti, come nel delineamento di que' vasi, onde la fabbrica di Faenza domandava a lui che le delineasse i contorni e gli ornamenti **. Tutto ciò che ricevette più o meno il contatto del suo gusto,

* La statua di Giona, operata nel marmo con disegno e direzione di Raffaello, da Lorenzetto suo discepolo, nella cappella in S.ª M.ª del Popolo, come scrisse Pirro Ligorio contemporaneo, *Manoscritti Vaticani*, n.º 3374, pag. 244, fu scolpita, giusta le ultime memorie pubblicate dall' avv. D. Carlo Fea, *Notizie intorno Raffaello*, pag. 6, in un pezzo di cornice caduto dal tempio di Castore e Polluce nel Foro Romano. Al medesimo Lorenzetto fu dunque quella statua allogata, coll' altra d' Elia, e non i lavori di tutta la cappella, come pare che creda il valent. Roscoe nella sua *Vita e Pontificato di Leone X*, *trad. dal cav. Luigi Bossi*, tom. 11.º, pag. 71, edizione Sonzogniana.

Pare che sia buon argomento per provare che Raffaello abbia avuto il massimo merito nella esecuzione della statua di Giona, il confrontare questa colla statua della Madonna del Panteon, eseguita da Lorenzetto dopo la morte di Raffaello, la quale appare goffa e ben assai lontana dall' eccellenza della prima.

** Per quante ricerche abbiamo fatte affine di trovare qualche documento o storica tradizione cui s'appoggiasse questa proposizione del chiar. biografo francese, tendente a far credere che Raffaello disegnasse per

l' influenza della sua direzione, è divenuto classico, modello nel suo genere,

adornarne *vasi*, e particolarmente ad inchiesta della *fabbrica di Faenza*; non ci siamo abbattuti in nessuna memoria, non diremo, che la consolidasse, ma nè tampoco, che ad essa potesse servire di ragionevole motivo, perchè neppure la si potesse con buona critica avanzare. Se in alcuni pochi esemplari della *Felsina Pittrice* del conte Carlo Ces. Malvasia, leggesi nel tomo 1.°, parte 3.ª, pag. 471 il titolo di *Boccalaio Urbinate* dato al sommo Raffaello; non v' ha persona appena iniziata nello studio della Storia Pittorica che non conosca la esagerata prevenzione pei Caracci e per la Scuola bolognese, onde il Malvasia fu trascinato in mille contraddizioni, in mille errori = *vedi* Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte*, ecc. Pisa 1821, tomo 1.°, pag. 392 : = e specialmente non abbia letta la ritrattazione ch' egli fece d' una tale immaginaria arditezza ed insolenza; nella quale protesta di non sapere come gli uscisse dalla penna, e che nel suo originale manoscritto non trovavasi cotale insulso motteggio, siccome scriveva pure a mons. Bottari Giampietro Zanotti, il quale n' era possessore = *vedi* Bottari, *Raccolta di lettere pittoriche*, ecc. tom. 3.°, pag. 547, edizione milanese. = Eppure se vi fosse stato argomento di provare che Raffaello dipingesse vasi, o facesse disegni per questi, certamente lo storico della Scuola bolognese non si sarebbe disdetto. Egli anzi afferma essere una falsità ch' ei disegnasse mai vasi, e che neppure Giovanni Santi, padre di lui, fosse *Boccalaio*, siccome hanno opinato certuni senza alcun fondamento, ed ha voluto ripetere vagamente il signor Ticozzi nel suo *Dizionario de' Pittori*, tom. 2.°, pag. 221 : falsità evidente, dimostrata più recentemente dal P. Luigi Pungileoni nelle *Memorie storiche* di lui, che raccolse con tanta diligenza.

Fra gli altri molti scrittori, i quali con una savissima analisi, e con una critica piena di dottrina e di sana filosofia hanno preso a confutare la *Felsina Pittrice*, il canonico Vincenzio Vittoria pubblicò sette lettere scritte nel 1679, nelle quali corresse una gran parte degli errori commessi da quell'illustre Scrittore, intitolandole *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello, dei Caracci*, ecc. Roma 1703, in 8.°. Nel difendere ch' egli fa il nostro divin Raffaello dalle molte ingiurie che gli vennero fatte dal Malvasia, dimostra nella lettera settima, pag. 113; quanto sia falsa l' opinione che Raffaello dipingesse sui vasi; giacchè, dice egli, tutti i piatti, od altri vasi che si giudicano, e si attribuiscono all' opera del Sanzio, uscenti dalle fabbriche di Castel Durante, ora Urbania, e di Faenza, ch' egli suppone per errore fosse questo un castello nelle vicinanze di Urbino, sono dipinti in una maniera sciolta e grandiosa, la quale si avvicina al fare della terza maniera dell' Urbinate: quindi come mai si potrà neppure presumere da chi si lascia condurre da un retto giudizio, che Raffaello abbia dipinto alcuni di essi vasi, se si sa di certo che dopo aver appresa in Firenze la seconda maniera di pitturare, se n' andò a Roma, dove appreso lo stile grandioso, e non tornò mai a passare qualche mese in Urbino sua patria?

Alcuni hanno preteso che Raffaello operasse almeno di sua propria mano disegni appositi da pingere sopra piatti o vasi di terra cotta; appoggiando la loro congettura a quanto scrisse il Vasari nella vita di Battista Franco pittore veneziano, = *il quale*, così il Biografo fiorentino, *fece disegni eccellenti per figurar vasi, che sono stimatissimi; e prima di lui si erano molto servito que' vasai delle stampe di Raffaello da Urbino, e di quelle d'altri valentuomini* = Vasari, tom. 5.°, pag. 391. Veramente il servirsi delle *stampe di Raffaello* non vuol dire che questi facesse disegni destinati all' ornamento dei diversi lavori in terra cotta; ma siccome ci si vedono molti dipinti del suo stile che non sono nelle stampe, nè nelle opere sue colorite, hanno tratto la conseguenza che di questi dipinti siano stati dal Sanzio medesimo preventivamente ed appostatamente operati i disegni. Ma e chi non sa che Raffaello di feracissima fantasia dotato nell' in-

e non è stato per anco uguagliato. Le porte di legno delle sale e delle Logge

ventare, e studiosissimo dell' arte sua abbozzava continuamente e disegnava tutti li pensieri che gli venivano in mente, senza che vi fosse indotto nè dal bulino di Marcantonio, nè dal suo pennello? Il canonico Vittoria cita sulla autorità di due celebri pittori, Lodovico David e Giuseppe Montani, che in Venezia, presso il sig. barone Ottavio Tassis esisteva una lettera originale di Raffaello, scritta alla Duchessa di Urbino, nella quale diceva *di aver terminati i disegni per le maioliche della sua credenza.* Questa notizia venne ripetuta dal sig. Giuseppe Bencivenni nella nota CLXVI da lui aggiunta al suo *Saggio istorico*, tom. 2.°, pag. 250; ma nè dall' uno nè dall' altro fu veduta quella lettera; la quale pure, per la sua importanza, avrebbe dovuto occupare tutte le loro premure in ricercarla. Noi non abbiamo tralasciato di fare il possibile, onde conoscere se veramente esistesse, o fosse esistita una tale testimonianza di Raffaello; ma non abbiamo trovato veruna ricordanza in nessun altro scrittore; ed uomini eruditissimi in queste materie, come sono un Cicognara, un Francesconi, un Aglietti, un Gamba, un Moschini ed altri ci hanno assicurato di non saper nulla intorno ad essa lettera. Sarebbe mai questa una di quelle solite invenzioni di speculatori, simile in parte a quella di chi pubblicò, nel primo numero del Mercurio di Wieland 1804, quelle due ladrerie di sonetti, attribuiti contro ogni buona ragione al nostro divin Raffaello? Noi siamo di questo parere. Chi vorrà credere, che Raffaello in Roma, essendo occupato in tante opere diverse, e tutte importantissime, abbia potuto adoperarsi nel disegnare pei vasai di Urbino, di Faenza, o d'altre officine? Come non ne avrebbe parlato il Vasari istesso, là dove affermò giustamente che *coloro*, i quali *lavoravano vasi di terra a Castel Durante si erano molto serviti delle stampe di Raffaello da Urbino?* Quale preziosità non sarebbe stata quella lettera per l' autore della Felsina Pittrice? Di quale piacevole soddisfazione, per ben più nobile ragione, non sarebbe stata dessa per quel *prezioso Amico* del conte Cicognara, il quale avrebbe desiderato che Raffaello avesse affidate le sue divine pitture ad una materia più durevole della tela e del legno? *Antologia di Firenze*, 1824, n.° 48, pag. 124; e n.° 50, pag. 62. Ma oramai finiremo questo nostro ragionamento, della giustezza del quale vogliamo sperare che converranno con noi tutti coloro che desiderano conoscere la verità; a piena conferma della quale chiuderemo questa nota col riportare qui in succinto quanto scrisse mons. Giambattista Passeri relativamente a questa quistione, nella sua dotta e ben ragionata *Storia delle pitture in maiolica di Pesaro, e di altri luoghi della Provincia metaurense*, stampata unitamente alla *Storia de' Fossili dell' Agro pesarese*, ecc., ediz. 2.ª, Bologna 1775: col quale estratto ci pare che venga comprovato all' evidenza il nostro assunto, non solo per un retto raziocinio, ma eziandio colle prove storiche di fatto.

Monsignor Passeri, il quale si è data la cura di ricercare con tutta la diligenza, di vedere e di esaminare tutte le memorie o documenti rimastici delle fabbriche di vasi della Provincia metaurense; che possedeva una preziosa collezione di piatti e vasi usciti dalle dette officine; che ne visitò e studiò quanti altri potè nelle pubbliche e private gallerie, compresa la famosa Spezieria di Loreto, afferma che = « le maioliche, o vasi contrassegnati prima dell' anno 1530, ritengono ancora molto del crudo e del secco, e tutto il bello viene dopo di questo tempo: non solamente a cagione dell' erudizione che vi si vede, ma della dolcezza e grazia del disegno, e morbidezza nelle tinte co' chiariscuri e loro industriosi passaggi. Così migliorando sempre giunse quest' arte all' ultima perfezione tra il 1540 e 1550; il che si raccoglie benissimo dagli anni segnati dietro ai medesimi piatti. Sotto li signori Sforzeschi in Pesaro, e sotto Guid'Ubaldo II della Rovere, duca di Urbino, quivi ed altrove ne' suoi dominj l' arte

del Vaticano che fece eseguire da Giovanni Barile sono rimaste li capo

de' vasai venne favorita da' privilegj; nel qual ceto si computavano i pittori eccellentissimi, che lavoravano in quest' opera circa il 1550, sotto la direzione del celebre Battista Franco gran pittore, ma sommo disegnatore; del quale cessata la scuola di Raffaello, non vi fu il più eccellente per imitare la maniera ed il modo di comporre e disporre le invenzioni sul vero e sincero gusto degli antichi artefici = ». Fra li più celebri vasai urbinati nomina Mastro Rovigo, Alfonso Patanazzi e singolarmente Orazio Fontana, il quale segnava le sue opere col monogramma V / O F / F; e fiorendo verso il 1540, portò l' arte all'ultima perfezione, lavorò sui vasi della Spezieria di Loreto, e sulle credenze, che il duca Guid' Ubaldo II regalava ai gran Potentati d' Europa. Ai tempi di Guid' Ubaldo II, ripete in più luoghi il Passeri, da che ascese al principato nel 1538, cominciò anche l' epoca della perfezione della pittura sulle maioliche. Questo principe non essendo venuto a tempo di poter ricondurre fra suoi concittadini il suo Raffaello, in vece del morto, fatta raccolta grande di quante bozze potè avere di Raffaello, di Giulio Romano e degli altri suoi scolari, le propose per modelli, e le distribuì agli artefici delle sue officine di maioliche, o porcellane; ed a quelle in ispecie che lavoravano per suo conto, nelle quali avea uomini abilissimi per ricopiarle. = « Ecco adunque, soggiunge il Passeri a pag. 320, la ragione del bell' equivoco, che le vaserie metaurensi fosser dipinte da Raffaello, quando le più belle, e che hanno al di sotto contrassegnato l'anno, in cui furono fatte, sono molto posteriori alla morte di quel grand'uomo. Ma si lavorò tanto sulle sue carte, che nelle nostre maioliche dà subito negli occhi quel carattere raffaellesco. = »

La famosissima Spezieria di Loreto composta di 300 e più vasi, regalata a quella santa Casa dal duca Francesco Maria II alla sua morte, e che volgarmente viene giudicata pittura dell' Urbinate, fu lavorata da diversi artefici, fra quali da Orazio Fontana, siccome abbiamo accennato disopra, e in differenti officine per la fretta che avea Guid' Ubaldo che si facesse, sui disegni di Raffaello, di Battista Franco, di Raffaello del Colle, la cui somiglianza del nome può benissimo aver dato motivo a credere lavori dell'Urbinate quelli che non sono che copie, e di molti altri. A questo proposito è degna di particolare osservazione una postilla manoscritta, che abbiamo letta in un grosso volume in foglio, intitolato *Galleria portatile da Giotto alla scuola de' Caracci*, ossia, *Collezione fatta dal P. Resta di disegni originali de' migliori maestri italiani*, *capi delle quattro scuole Fiorentina antica*, *Romana ant. e moderna*, *Veneziana ant.*, *Lombarda antica e mod.*, *con molte osservazioni storiche manoscritte*, prezioso volume posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana in Milano. In questa postilla, che pare di Gio. Francesco Morelli, dopo d' aver citata l'opinione del canonico Vittoria, relativa alle pitture in maioliche, si aggiunge: = « È tanto vero che Raffaello non dipinse in maiolica, che nemmeno sono di lui li famosi vasi della Spezieria di Loreto: io nel 1690 ne vidi, e lessi il millesimo che diceva 1539; per cui, rivolto agli astanti, dissi: *Ah! noi gran miracolo abbiam quest'oggi; Raffaello ha dipinto* 19 *anni dopo la morte.* = »

Il cav. Cipriano Piccolpasso, che visse verso il 1550, secondo quello che ne scrisse il Passeri, dice in un suo manoscritto sull' arte de' vasai, tra quali menò sua vita, che in allora fra le molte fabbriche che fiorivano nelle diverse città d' Italia, si celebrava quella pure di Faenza: e Tommaso Garzoni scrivea nel 1585, nella sua *Piazza Universale*, che in allora tutta la gloria delle maioliche era dovuta a Faenza per le sue maioliche bianche e polite. Come adunque si potrà credere che Raffaello morto nel 1520, lavorasse disegni per la fabbrica di Faenza? Quale fede si presterà al signor Scheib, il quale nella sua opera intitolata

d' opera dell' arte de' falegnami, o meglio, dell'intagliare il legno [1]. Il pavimento della galleria delle Logge, opera di Luca della Robbia [2], offeriva, prima che fosse danneggiato dal tempo, la riunione dei più ricchi e più variati compartimenti, che si potessero immaginare. Quali nuove maraviglie non avrebbe prodotte nel Vaticano questa grande scuola di Raffaello, nominato soprantendente a tutti i lavori di questo palazzo [3], quando gli fossero stati accordati più lunghi giorni, se la sola galleria delle Logge presenta all' ammirazione di tutti tanti e sì variati oggetti degni di osservazione?

Pitture della storia della Bibbia nelle Logge.

—

*Intagliate da Aquila, da Chapron e da Gio. Volpato.*

Il Vasari ha parlato troppo brevemente del grande lavoro delle Logge, onde abbiamo già fatto conoscere gli ornati * sotto un solo rispetto, quello del genere di ornamento, rinovato sull' antico da Raffaello, a cui diedero li moderni il nome di rabesco **.

*Koremon*, parte 2.a, pag. 316, ci ha regalata la bella notizia che = *Raffaello ancor giovinetto dipingeva sopra terre di Faenza; e avea talmente innalzata quell'arte, che anche a' dì nostri tengonsi per inapprezzabili quelle tazze e quei piatti sui quali esercitò il suo pennello?* = Come si crederà al sig. Heinecke, il quale nelle sue *Notizie sulle arti* ecc., ha sognato un nuovo parente di Raffaello in un certo Guido Durantino, possessore d'una fabbrica di maioliche in Urbino, per dire che il Sanzio quivi pitturasse nella sua gioventù? Ma ora mai abbiamo forse di troppo abbusato della sofferenza de' nostri leggitori, con questi vasi e piatti; i quali per altro, come osserva il chiar. ab. Giannandrea Lazzarini, se non furono dipinti dal Sanzio, o da lui espressamente disegnati, ci preservano ciò che altrove non abbiamo; cioè i tanti differenti pensieri del Sanzio medesimo, e le mutazioni che fece nella espressione de' suoi soggetti; ed abbiamo in essi una infinità di altre cose di Raffaello, e della sua scuola che più non si ritrovano o dipinte o intagliate.

Non vogliamo tacere ad onore del Passeri e della verità, che nel n.o 51 del *Kunstblatt*, venne pubblicato un articolo trovato fralle carte inedite di Fiorillo, contenente precisamente il succinto della *Storia delle Pitture in maiolica*, data dal Passeri; e che quei signori redattori, non hanno avuto la sincerità di annunciare che il Fiorillo, studioso ed avveduto raccoglitore delle notizie altrui avea estratto dal Passeri quell'articolo per servirsene all' opportunità. Ci reca poi ancora più maraviglia l'aver letto nel n.o 55 dell' *Antologia di Firenze*, ristampato lo stesso articolo, senza rivendicare al nostro Passeri, il merito dovutogli d'averne per il primo somministrato tutta la materia.

[1] Vasari, *ibidem*, pag. 206 = Dove il diligente annotatore parla dell' eccellenza mirabile degli intagli delle finestre, de'soffitti e delle porte di questo appartamento. La porta che risponde sul loggiato fu disegnata da Francesco la Vega, ed intagliata da Maurizio Roger nel 1747, per commissione del cardinale Silvio Valenti, il quale aveva fatto disegnare dal sullodato pittore spagnuolo la Vega tutte le Logge in 80 fogli, che vennero regalati alla Biblioteca Vaticana dal cardinale Luigi suo nipote. Luigi XIII fece pure disegnare tutti li suddetti intagli delle Logge ad uno ad uno colla più accurata diligenza dal Poussin; i quai disegni, riuniti assieme in due grossi volumi, erano posseduti ultimamente dal sig. Mariette.

[2] *Vedi*, Vasari, *ibidem*.

[3] Vasari, *ibidem*.

* *Vedi* a pag. 78 e seguenti.

** È lunga controversia, se per gli arabeschi delle Logge prendesse Raffaello idea

Ma la stessa galleria gli ha procurato una più grande celebrità ancora per quella riunione inestimabile di quadri dipinti a fresco, ripartiti quattro a quattro nei compartimenti delle piccole volte di ciascuno spazio che è tra trave e trave, e che comprendono in cinquanta due soggetti la Storia dell'Antico Testamento: il perchè vien chiamata questa riunione di pitture la *Bibbia di Raffaello*.

La scelta di alcuni dei soggetti di questa bella serie pare che non lasci alcun dubbio sull'intenzione di chi la compose, e sullo spirito di rivalità inevitabile di cui si è già parlato, e che fu tra Michelangelo e Raffaello: ma nello stesso tempo niente è più atto a far comprendere l'equivoco dei critici sul profitto che un artefice può fare delle opere di un altro, senza togliergli niente, e senza cessare per questo d'essere originale.

Michelangelo aveva sbalordito certamente tutte le menti, indipendentemente dalla scienza del suo disegno, colla grandezza e coll'arditezza di alcuni suoi concetti nelle volte della cappella Sistina, dove osò dipingere la Creazione, e rivalizzare coll'autore della Genesi nella maniera di descriverne le maraviglie.

Ora egli è difficile di rifiutarsi dal credere che qui ancora Raffaello non avesse avuto in vista Michelangelo e la cappella Sistina [1], prescrivendosi per temi certune delle composizioni delle sue Logge. Tali sono, per esempio, quelle nelle quali riprodusse gli stessi soggetti che sono rivali; come l'Eterno che crea la luce in atto di lanciare con ambe le mani nello spazio il sole e la luna, formando la terra e li suoi abitanti, animando col suo soffio l'uomo, e ordinando alla donna d'essergli l'indivisibile compagna.

Non v'ha, egli è vero, confronto da fare tra le opere dei due pittori, se si considera la dimensione che ciascuna località ha dovuto prescrivere alle loro pitture. Michelangelo non poteva a meno di pingere figure colossali nei

dai dipinti delle sale di Tito: tutta questa quistione a noi pare ultranea: gli arabeschi di Raffaello non sono certo quegli antichi: questi infiammarono il suo concetto, come una scintilla desta un incendio, ma senza servitù; e usò di essi, come delle pietre antiche sculte, delle quali si giovò, dice il Mariette, senza però ch' ei possa essere accagionato di plagio. Nella stessa guisa, nelle Logge medesime, osserva il Crespi, introdusse Raffaello la cacciata di Adamo e di Eva, ch' ei prima vide nel Masaccio. Virgilio fece suoi molti inventi di Omero; Tasso di Virgilio; ma con tale bravura che divennero loro proprietà.

Con ciò crediamo d'avere meglio ridotto al suo giusto valore l' imitazione, ond' ha voluto parlare il Carletti, e che noi abbiamo ricordato a pag. 140. = Anzi aggiugneremo: comechè Ridolfo del Ghirlandajo dasse all' ornato molta eleganza e bellezza, si può dire che anche questa parte perfezionasse il solo Raffaello; avvegnachè alla sua scuola soltanto crebbero l'Udine e il del Vaga, in ciò eccellentissimi. Il maestro modanò in queste Logge e figurò tutti gli stucchi, e bassi-rilievi, i corniciamenti, le maschere, gli animali, i grotteschi, i festoni, le vedute, i paesaggi; tutto uscì dal tesoro del suo genio.

1 *Vedi* a pag. 58, all'articolo delle Sibille e dei Profeti nella chiesa della Pace.

grandi spazj che dovea riempire: Raffaello in vece, ristretto da suoi luoghi, non potè dare alle sue composizioni che la misura dei quadri detti *di cavalletto* *. Ma havvi in pittura una specie di grande che non si misura col compasso, e di cui nessun approssimamento saprebbe fissarne la dimensione. Ciò posto, noi diremo che Michelangelo non ha prodotto niente di così grande, quanto al pensiero, al carattere e all'azione, che il Padre Eterno ordinante il caos; ed è per quella grandezza medesima che Raffaello si è mostrato più grande del suo rivale, in tutti li soggetti che ha tratti dalla Genesi, dopo di lui o ad esempio suo **.

Quindi allorquando si parla di ciò che Raffaello ha dovuto a Michelangelo, quivi pure non si vede quello che questo preteso debito offra di reale e di positivo. Quando noi dunque ammetteremo in questo luogo, siccome l'abbiamo ammesso prima, ch' egli dovette a Michelangelo l'ingrandimento della sua maniera; non si può null'altra cosa intendere, se non che Michelangelo colle sue opere sarebbe stato per Raffaello quel nobile incitamento, che, in ogni genere, spinge li grandi uomini ad uguagliare, e a sorpassare quelli che gli hanno preceduti.

Se Raffaello ingrandì la maniera sull'esempio ed alla vista delle opere di Michelangelo, non fu certamente di quella grandezza fittizia e tolta a prestito, onde fassi un fondamento col sapere altrui. L'ingrandimento ch' hanno provato tutte le qualità che si svilupparono in lui, fu al contrario

* I quadri, compresi li grotteschi e gli altri ornamenti che sono all'intorno, sono lunghi 6 piedi; gli specchi di varie guise, entro cui furono dipinte le figure, sono di 4 in 5 palmi di lunghezza, e di 3 in 4 per alto; e le figure hanno 2 piedi circa di altezza.

** Michelangelo Prunetti, parlando nel suo *Saggio pittorico* di tutte queste pitture, dice di questa particolarmente a pag. 147 che = « la penna di Omero non poteva certamente darcene una descrizione più magnifica ed energica! » e che = « Annibale Caracci interrogato chi fosse stato il più gran poeta, a tutta ragione rispose = *Il più gran poeta per me è Raffaello.* » E questo giudizio riportato prima dal Malvasia tom. 1.°, part. 3.ª, pag. 480, ci pare che distrugga le false opinioni del Malvasia stesso, in proposito dei Caracci e di Raffaello.

Il conte Lepoldo Cicognara prescrivendo nell' ultimo de' suoi *Ragionamenti del Bello*, le teorie del *Bello ideale*, loda meritamente il frammento del poema sulla natura del sig. Le Brun, nel quale questi ha saputo collocare l'Ente supremo in tutta « quella maestà in cui lo vide Raffaello, quando immaginandosi l'Autore della natura, pare che sbaragli il caos, separi gli elementi, accenda gli astri di luce e col dito maestro disegni sulla terra animata di colori e di forme il corso delle acque e il profilo delle montagne. »

Il sig. di d'Agincourt dice a pag. 179, « questo concetto fissa il più alto grado, cui sia pervenuto Raffaello nell' ideale del disegno e dell' espressione ».

Non si finirebbono più le citazioni, se si volessero qui tutte ricordare le giuste lodi compartite universalmente a queste prime pitture del nostro divino Raffaello, le quali segneranno mai sempre la traccia più luminosa e sublime del vero Bello ideale.

della natura di quello che ha luogo in tutti gli esseri dotati di questa facoltà. Io paragono Raffaello ad uno di quegli alberi, rampolli privilegiati dei boschi, i quali s' appropriano tutti li succhi d'un terreno propizio, tutti li favori del cielo, approfittano di tutte le influenze che li circondano, ma trovano anche nel loro proprio succo la virtù che li fa crescere, ramificare, ed estendersi senza fine.

La riunione dei cinquantadue soggetti della Bibbia e del Nuovo Testamento, è una di quelle, onde il discorso deve lasciare la descrizione all'intaglio: e quindi fa uopo rimandare alle due collezioni che si sono pubblicate in due intagli, l' uno italiano, l'altro francese *, colui che vorrà formarsi un' idea della fecondità del genio di Raffaello, e parimente di quella proprietà ch'egli ebbe di imprimere in ciascuna delle sue composizioni quel certo carattere che, moralmente parlando, fu convenuto di chiamare il colorito locale di ciascun genere di soggetto, considerato nella sua relazione colla maniera dei tempi e dei paesi. Ciò che non si lascia di ammirare nel leggere, se così si può dire, quella specie di traduzione per figure dei diversi capitoli della Bibbia, si è l'imagine tanto grande che semplice dei costumi della prima età del mondo e della vita patriarcale; è quell'ideale di un' altra specie di poesia, non quella del Parnasso greco, ma quella onde venne inspirato il condottiero degli Ebrei sul monte Sinai.

Abbiamo di già fatto osservare nel ricordare li quattro primi soggetti di questa collezione, che Raffaello non vi aveva nulla che tolto avesse da Michelangelo. Ne' due seguenti che rappresentano la disubbidienza di Adamo, o la tentazione di Eva, e la loro espulsione dal Paradiso terrestere, noi vi troviamo all' incontro ch'egli ha preso manifestamente da Masaccio. Ci ricorderemo che in Firenze aveva egli studiato sulle opere di questo antico

* Il Bottari nelle sue note aggiunte al Vasari, tom. 3.°, pag. 205, nota 3.ª, ci istruisce di tutti gli artisti che incisero le Logge Vaticane; noi aggiugneremo: la fama di questa sorprendente serie di quadri e di arabeschi essere così diffusa in tutto il Mondo, che l' alto impero Russo, consenziente il governo pontificale, commise già ad esperta mano la copia simile de' medesimi quadri, e di tutti i particolari delle Logge, con fatica costante di venti anni, onde sì bel prodigio dell' arte, in locale a quest'uopo edificato, sia in qualche modo riprodotto a Pietroburgo. *Vedi* Cicognara, *Storia della Scoltura*, edizione citata, tom. 7.°, pag. 36, nota.

Il re dei Paesi-Bassi che incoraggia tutti li nobili sforzi, tutte le intraprese utili, ha protetto colla più grande munificenza il sig. I. C. Meulemeester, il quale, durante il soggiorno di quasi 12 anni in Roma, ha disegnato ed inciso tutti li 52 quadri di queste Logge; e gli ha pubblicati fino dal 1825 in un formato atlantico, con unita a ciascuna tavola la sua spiegazione fedele e interessante.

*Vedi* inoltre per tutte le incisioni che sono state fatte di queste Logge fino al 1819, *Tauriscus Euboeus, Catalogue des estampes gravées d'après Raffael*, pag. 40 e seg.

pittore, nella cappella *del Carmine* [1]. Masaccio fu appunto pe' suoi tempi uno di quegli uomini che sono superiori al loro secolo: ebbe di già ampiezza ed armonia nelle sue composizioni, un sentimento vero d'espressione, semplicità e nettezza di stile, ed un disegno cui non mancò che quella certa misura di scienza che dà ardimento. Masaccio avea trattato nelle pitture della sua cappella li due soggetti onde abbiamo parlato: e riescirà interessante il farne confronto con quelli delle Logge dipinti da Raffaello, il quale non può che guadagnare sia quando lascia, sia quando segue le tracce del suo predecessore.

Il soggetto della disubbidienza o del frutto proibito, nella composizione di Masaccio, ha tutta la bonarietà della scuola de' suoi tempi, tutta la mancanza di espressione propria di un'arte che non sa o non osa per anco parlare. Raffaello parrebbe che si fosse applicato a stabilire il contrasto più evidente tra la sua maniera di trattare questo soggetto e quella di Masaccio, tanto ha di moto e di varietà la disposizione della sua composizione. Si direbbe quindi ch'egli avesse voluto far prova unitamente e di giudizio e di giustizia nella estimazione dei due soggetti. Egli dovette in fatto ammirare il secondo, quello dell'espulsione dal Paradiso terrestre, e serbarne una preziosa ricordanza *.

Non si saprebbe, egli è vero, pensare nè comporre d'una maniera più espressiva di quello che lo fece Masaccio, il gruppo di Adamo e di Eva inseguiti dalla spada dell'Angelo. Li due dolori diversi del consorte e della sposa sono resi con una espressione la più nobile e la più commovente. Adamo si nasconde la faccia con ambe le mani, e la confusione ricopre come di un velo l'espressione della sua disperazione. Il pentimento è espresso in tutto l'atteggiamento di Eva, nella sua fisonomia, e specialmente ne' suoi occhi, i quali osano ancora implorare il cielo.

Raffaello ha copiato dal quadro di Masaccio la totalità di questo gruppo; e gli si deve saper grado. Quando un bel pensiero si è trovato una volta coniato dal genio, vi fa uopo pure d'un genio a non volergli dare un nuovo impronto, e vi ha sicuramente un merito maggiore a farsene conoscere debitore, di quello che a dissimularne l'obbligazione sotto ingannevoli varianti. Noi saremmo trasportati ancora ad interpretare altrimenti questa specie di prestito manifesto dalla parte di Raffaello, e di considerarlo come un attestato di stima e di gratitudine dato alla memoria di Masaccio: poichè,

1 *Vedi* in addietro, pag. 26.

* Il Taja nella sua *Descrizione del Palazzo Vaticano*, pag. 146, ne dice che Raffaello giovanetto disegnò tutte le pitture di questa Cappella.

siccome dirassi più innanzi ancora, la riconoscenza fu una delle sue virtù. E quindi noi l'abbiamo veduto compiacersi di unire costantemente il ritratto del suo vecchio maestro al suo proprio, come se avesse voluto fargli omaggio eternamente de' suoi successi.

Come decidersi ora, sia a citare senza descriverle tante belle e rare composizioni, sia a sceglierne qualcuna per fermarvi l'attenzione, o raccomandarle all'ammirazione particolare del lettore? Hanvi realmente in questa riunione sì numerosa di pitture, che si succedono con una sì rara varietà, alcuni soggetti che meritino una preferenza particolare?

Quello del Diluvio non è uno dei meno considerabili, per l'effetto generale, per la diversità delle scene, che dipingono, quantunque in uno spazio ristretto, tutti gli orrori del flagello sotto cui il genere umano è minacciato di soccombere. Si vede nel primo piano un padre che sta contrastando coll'innondazione sempre crescente la vita de' suoi due figli; uno sposo in atto di sollevare con pena la sua consorte di già spirante. Sulla sommità d'un monte vicino un gruppo di rifuggiati che credono d'aver trovato un riparo sotto una tenda, vana difesa contro le onde, le quali vanno già ad ingoiarli. L'arca miracolosa occupa il fondo del quadro, e si vede la moltitudine affollarsi attorno di essa, implorando invano i soccorsi del cielo scatenato contro la terra.

Vi sono poche composizioni più dotte, più felici di quella dei tre giovani innanzi ai quali Abramo si prosterna. Raffaello ha indovinato veramente il costume dei personaggi della Bibbia: havvi in questi giovani quel carattere d'eleganza che non è quello delle figure greche, e che non si può ridire. Questi messi celesti, prendendo la figura umana, hanno dovuto rivestire le apparenze del paese dove sono, e 'l loro vestito fa conoscere subito allo spettatore, che la scena è nella Palestina.

Una parte della Storia di Giuseppe è stata raccontata da Raffaello in quattro soggetti che si distinguono e per la ricchezza, e per la saviezza della composizione. Non se ne saprebbe citare una più abbondante di persone, e più feconda di espressioni di quella in cui il giovane Giuseppe racconta a suoi fratelli li due sogni che gli hanno pronosticato la sua elevazione al di sopra di loro. Nei diversi gruppi de' suoi uditori si distinguono ai gesti, alle arie delle fisonomie le passioni gelose, li progetti vendicativi, che di già fomentavano da lungo tempo ne' loro cuori *.

* È degna di particolare attenzione a questo proposito la savia osservazione di d'Agincourt, il quale, lodando la verità colla quale sono rese tutte le gradazioni dei diversi sentimenti, onde vengono agitati li fratelli di Giuseppe al suo racconto, dice ,

Il quadro di Giuseppe che spiega i sogni davanti a Faraone è uno di quelli che basterebbono per collocare Raffaello nel grado più eminente fra tutti li pittori, per la parte della composizione. Havvi in pittura, siccome in poesia, un certo laconismo di descrizione, che ha la virtù di dare da pensare tanto più quanto meno dice: tale è appunto il merito del soggetto di cui si tratta. Non vi si vede, per così dire, che Giuseppe e Faraone: tutti gli altri personaggi accessorj che vi sono non v'hanno alcuna parte, e non vi sono che per la convenienza. Ma che non fa intendere l'atteggiamento semplice, la contenenza e la fisonomia profetica di Giuseppe? Chi non legge in tutta la sua persona l'influenza della divina inspirazione, il cui effetto si comunica al re in una maniera visibile? La più chiara pantomima, nella mancanza stessa di movimento, vi esprime la profonda meditazione che lo occupa: l'indice della mano manca, che ha portato sulla sua bocca, è il segno dell'attenzione. Si vede dalla posizione dell'altra mano, e de' suoi diti, che il re conta e calcola coll'interprete gli anni di abbondanza e di carestia, sulla relazione di ciò che ha veduto in sogno.

L'istoria che si riferisce a Mosè comprende otto quadri; i quali rappresentano una scelta dei fatti più importanti della vita del legislatore degli Ebrei. Il primo di tutti è quello in cui vedesi fanciullo salvato dalle acque del Nilo e raccolto dalla figlia di Faraone. Se noi ci fermiamo con preferenza sopra questo soggetto, è perchè esso è uno di quelli in cui si osserva, fra alcuni altri di questa collezione, il paesaggio che comincia ad essere trattato d'una maniera nuova. Prima di Raffaello, a dir vero, si disegnavano, ma non si dipingevano fondi di paesaggio nei quadri, o per lo meno si dipingevano senza armonia, e tutta la prospettiva si riduceva alla diminuzione dei corpi ed alle linee sfuggenti. Il quadro di Mosè salvato dalle acque, presenta freschezza di tono, gradazione nelle tinte, ed una varietà di colorito nelle acque del Nilo; tutte qualità poco comuni in allora che il paesaggio, non formando per anco un genere a parte, non se lo considerava che come uno staccatissimo accessorio delle composizioni istoriche.

Li fatti relativi alla storia di Saulle, di Davidde e di Salomone, in questa galleria di soggetti sacri, richiamano pur essi l'attenzione particolare dello spettatore: ma lo scrittore che descrive de' quadri, deve temere di

pag. 179, opera citata, che tale verità suppone non solo la più grande abilità nella esecuzione, ma ancora la più intima conoscenza delle affezioni del cuore umano. Ora Raffaello, troppo giovane, non poteva avere questa cognizione dallo studio; egli non poteva essere penetrato nei segreti della filosofia morale: era dessa quindi in lui un dono naturale; egli era condotto all'ideale della composizione e dell'espressione da un tatto sicuro per una specie di istinto naturale, che si potrebbe dire divino.

affaticare il suo lettore con delle minutezze, sempre troppo lunghe per chi conosce le opere, sempre troppo brevi per chi non le ha vedute.

Obbligato di scegliere, egli preferirebbe quelli onde li soggetti si possono meglio rappresentare, sia alla memoria, sia all'animo; e questi soggetti sono quelli in cui la mente del pittore istesso avrà fatto mostra maggiormente de' suoi proprii mezzi per un atteggiamento eloquente: e tale è fra gli altri il quadro del giudizio di Salomone. Questo fatto è stato trattato moltissime volte dopo Raffaello, e da abilissimi pennelli; tuttavia nessun pittore, senza eccettuare Nicola Poussin, non ne ha reso l'esposizione più chiara, non ha spiegato meglio agli occhi l'oggetto della contestazione, la decisione del giudice, e la diversità delle passioni di ciascuna delle due parti. Havvi nella posizione e nell'azione delle due madri una giustezza tale di pantomima, che fa conoscere la causa della loro contesa, con una precisione tale che la parola stessa non saprebbe uguagliare.

Quattro soggetti tratti dal Nuovo Testamento terminano questa numerosa serie; i quali sono la Natività, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Gesù Cristo, e la Cena.

Raffaello in quest'ultimo soggetto ha scelto, siccome l'aveva fatto prima di lui Leonardo da Vinci, il momento in cui Gesù Cristo annuncia che uno fra suoi discepoli doveva tradirlo. Si sente che la difficoltà d'una composizione che ammette tredici convitati a tavola, deve essere di disporli in modo da formare un tutto pittorico e verisimile. Leonardo da Vinci, ordinandoli sopra una sola linea, secondo una convenzione più d'accordo coll'arte che coll'uso, è pervenuto con molta abilità e colla forza dell'espressione a mettere della varietà in questa disposizione sì monotona da per sè stessa. La composizione di Raffaello presenta li suoi personaggi ordinati attorno ad una tavola quadrata, veduta da un angolo. Un tale partito dimostra molta avvedutezza; ma tuttavia non ha potuto togliere l'inconveniente di presentare parecchj convitati dalla parte di dietro; e forse bisogna confessare che il vincere questa difficoltà ha messo maggiore confusione che non varietà in questa composizione. Havvi per altro un'altra composizione di questo soggetto, intagliata da Marcantonio sopra un disegno di Raffaello, nella quale questi s'appigliò al partito più semplice e più grande della Cena di Leonardo da Vinci *.

Il lettore ha compreso sicuramente quale ricca materia offrirebbe alla critica dell'arte una collezione di cinquantadue quadri di Raffaello; ma egli

* Questa stampa di Marcantonio è larga 16 pollici, e alta 10 pol. e 10 linee; ed è conosciuta sotto il nome di *Cena dai piedi,* perchè veggonsi li piedi di Gesù e degli Apostoli sotto alla tavola.

ha veduto pure la necessità in cui noi ci siamo trovati d' abbreviare in una storia generale ciò che potrebbe diventare il soggetto di un'opera particolare. Le pitture delle Logge sarebbono effettivamente il soggetto d'un gran numero di considerazioni. È in queste, per esempio, che Raffaello ha dovuto sicurissimamente impiegare i primi ingegni della sua scuola; ed è quivi per conseguenza che sarebbe importante che l' occhio conoscitore dell' artefice discernesse per via d'una savia analisi le differenti maniere, e, d' accordo colle storiche tradizioni, facesse riconoscere le mani di coloro che hanno cooperato a questa grande intrapresa.

Si sa però [1] che Raffaello dipinse egli solo e per intiero il primo di tutti questi soggetti, la Creazione del mondo. Fu questo come una specie di modello normale dato a' suoi allievi, onde gli bastò dirigere l'esecuzione nei quadri susseguenti, e di ritoccare, o accordarne il lavoro. Il Vasari ci narra essere stato Giulio Romano l' incaricato dell' eseguimento dei quadri rappresentanti la Creazione di Adamo e di Eva, quella degli animali, la Costruzione dell' Arca, il Sacrifizio all' uscire dalla stessa, ed anche di parecchi altri. Ma Dio sa dove ci condurrebbe una simile ricerca [*].

Noi daremo fine a questo articolo con una osservazione generale sopra la maniera onde conviene giudicare le composizioni dei quadri delle Logge, ed apprezzarne il merito, comparandole cioè con quelle di alcuni altri maestri, i quali, come Nicola Poussin, si sono resi celebri colla composizione di simili soggetti, e in quella stessa misura dei quadri detti da cavalletto.

Havvi in fatto una considerazione che non bisogna perdere di vista in tale confronto: ed è quella della condizione differente delle opere, ed anche delle posizioni diversissime, nelle quali si trova l' artefice che le produce e le eseguisce. Altro è la condizione che impone all'ingegno il soggetto unico di cui si occupa, senza che la mente sia sforzata a dividersi sopra altri pensieri; altro è quella dell' artefice, la cui mente deve abbracciare una successione numerosa di fatti storici, legati gli uni agli altri, e che sforzano il suo ingegno e la sua immaginazione a dividersi sopra un gran numero di punti.

Questi pare che sia nella posizione dell' autore d' un poema diviso in un grande numero di canti: strascinato dalla diversità delle loro scene egli lascerà a seconda d' una inspirazione più o meno viva, discorrere più liberamente li suoi versi. L'altro rassomiglierà al poeta che, in un pezzo

[1] Lanzi, *Storia pittorica*, tom. 2.º, pag. 75.

[*] Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.º, pag. 327; = il quale attribuisce allo stesso Giulio anche la pittura di Mosè trovato nel Nilo dalla figlia di Faraone.

d'una estensione più circoscritta, si compiace di tutto compassare, di esaminare minutamente ciascun pensiero, ciascuna imagine, ciascuna parola. Certamente che la libertà formante il bello dell'uno, diverrebbe negligenza nell'altro, e reciprocamente, quella cura, che è qui perfezione, là diverrebbe grettezza e freddezza.

Noi crediamo che si debba vedere la stessa differenza di condizione e di merito tra Raffaello che improvvisa, se così si può dire, con tutta la libertà del genio questa riunione numerosa di composizioni, e Poussin, il quale ne medita la scelta, e tratta medesimamente alcuni de' soggetti. In quest'ultimo tutto è bello, nobile, giudizioso, corretto, perfetto per la ragione e pel gusto; ma ciò sente un poco del ricercato. In Raffaello tutto è concepito ed eseguito con estro poetico: l'immagine pare che siasi sfuggita ed uscita bella e formata dalla sua mente; tutto v' appare ritrovato senza essere stato ricercato.

Non è questa forse la differenza che, nell' analisi delle opere di genio, il buon senso può mettere tra ciò che dicesi *creare* e ciò che appellasi *produrre?* l'atto della creazione partecipa allo improvvisare; quello della produzione invece è il risultamento del tempo *.

* È stata fatta un' osservazione singolare su queste dipinture; che Raffaello, cioè, avesse molto per le mani, e famigliare la Divina Commedia di Dante; avvegnachè in queste sue storie si veggono espressi i concetti dell'Alighieri. Così alla figura dell' Eterno Padre si accomoda, da chi lo guarda, il verso:
» *Non vide me' di me chi vide il vero.*
Ai primi nostri padri sottoposti ai pesi del bisogno e della fatica si aggiusta l' altro verso:
» *Perchè sia colpa e duol d' una misura.*
Alla figura, che nella rappresentazione del diluvio salva con grande pena la sposa di già spirante, è stata applicata la sentenza:
» *E come quei che con lena affannata,*
» *Uscito fuor dal pelago alla riva,*
» *Si volge all' acqua perigliosa e guata.*
Agli Angeli di Sara si adatta l' altra terzina, sì per l'aria de' volti, sì pel costume:
» *A noi venìa la creatura bella*
» *Bianco vestita, e nella faccia quale*
» *Par tremolando mattutina stella.*
E alla faccia di Mosè conviene l'altro magnifico verso:
» *Che Dio parea al suo volto gioire.*
E così via parlando veggonsi i semi di queste immagini dell' Alighieri derivati: nel che il nostro venerando autore della lingua italiana e della sapienza europea ha avuto la stessa condizione che Omero, il quale al notare di Luciano, fu miniera inesausta della concezione degli artisti.

Ma non vogliamo tralasciare di osservare che tutto questo lavoro delle Logge *eccellentissimo*, e *grandissimo*, e *celebratissimo; onde*, al dire del Vasari, *certamente non può per pitture, stucchi, ordine e belle invenzioni nè farsi, nè immaginarsi di fare più bella opera*, reca in mezzo alla più grande ammirazione il più vivo dolore pel guasto che l' ingiuria del tempo e degli uomini vi va recando continuamente! . .

Alla fine del volume nell'indicamento di tutte le opere di Raffaello, e delle migliori incisioni, che furono eseguite sulle stesse, daremo il titolo di tutte queste pitture, componenti la Bibbia di Raffaello, e riporteremo l'opinione più costante e generale intorno alle singole mani che le hanno operate.

Della Farnesina, e della favola di Psiche.

Eravi allora in Roma un celebre dilettante, di cui più volte si fece menzione, e che merita di essere distinto nella storia di Raffaello. Intendiamo parlare di Agostino Chigi nativo di Siena, il quale frequentando Roma pe'suoi negozj, finì coll'accasarvisi. Avea nome di essere il più ricco negoziante che fosse in Italia [1]. Si può giudicare quanto fossero estese le sue relazioni di commercio dai reclami ch' egli indirizzava alla Corte di Francia, sul fatto di molte navi, che gli furono prese, quando scoppiò la guerra tra Luigi XII e Giulio II. I suoi tesori dicesi derivassero dalle miniere di sale e di allume di pertinenza della Santa Sede, e da lui prese in affitto. Non mai furono ricchezze meglio spese: Agostino Chigi avrebbe potuto impiegarle in ostentare un vano lusso; ma il suo gusto, meglio indirizzato da una lodevole ambizione, lo condusse verso i diletti che procurano le opere dello ingegno e l'amicizia de' più celebri artisti. A così nobili sentimenti ei dovette l'onore di associare a' loro nomi il suo, e di fare che la sua memoria vivesse quanto i loro capi lavori. Ecco ciò, che inutilmente aspetta dall'opulenza chi nelle opere del lusso non sa ricercare che la vanità della materia, o il prezzo eccessivo del lavoro [*].

Siamo debitori, come già si è veduto, ad Agostino Chigi, ed alla sua amicizia per Raffaello, delle belle pitture rappresentanti i Profeti, e le Sibille in *Santa Maria della Pace*, e della celebre cappella di *Santa Maria del Popolo*, cui egli destinava a sua sepoltura. Ei dovea farvi erigere un mausoleo, composizione grandiosa per l'insieme, il quale non fu poi condotto a termine, e di cui sì il Giona, ricordato più sopra, come la statua di Elia, che gli serve di riscontro [2], sono pezzi staccati di esso.

I costumi d' Italia gli offerivano ancora di che fare bell' impiego di ricchezze con un genere di magnificenza, che a' dì nostri non ricomparve più nè sì universalmente nè con tanto dispendio, ed al quale le arti dovettero certamente gran parte di loro prosperità; poichè delle altre arti è nutrice l' architettura, la quale allorquando è favorita dai costumi, favorisce ella a

[1] G. Roscoe, *Vita e Pontificato di Leone X*, traduzione italiana del conte cav. Luigi Bossi, vol. 4.°, pag. 111.

[*] Questo splendidissimo italiano, che altri chiamarono *Chisio*, *Ghisio*, ed anche *Ghigi*, il quale vogliono sia il suo vero nome, andò a Roma sotto il pontificato di Giulio II, che gli diede la soprintendenza delle Finanze, da lui assunta e ministrata con piena soddisfazione del Pontefice, il quale non ebbe mai che ombrarsi dell' integrità di Lui: di modo che essendone contentissimo l'onorò d'una specie di adozione, e volle che Agostino e i suoi discendenti fossero censiti come appartenenti alla famiglia della Rovere. *Vedi* Pierre Bayle, *Dictionnaire historique etc.*, *Basle* 1741, vol. 2.°, pag. 157 e seg. = Agostino morì li 10 aprile 1520.

[2] *Vedi* Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 212; e *Vita di Lorenzetto*, pag. 313.

vicenda ogni lavoro di adornamento ad essa soggetto, e da cui essa stessa dipende.

Non eravi allora capo di famiglia nobile, ricca, o divenuta tale, che non ambisse di trasmettere alle età future un monumento durevole di sua fugace esistenza. Questo monumento era una abitazione, alla cui fabbrica consacravansi somme, le quali altrove, e dopo, i ricchi disperdono in efimere superfluità. Scolpire il proprio nome sulla porta di casa sua, colla data del quando si fabbricava, ritenevasi come l'equivalente di quelle sostituzioni, le quali assicurano in una famiglia la perpetuità de' beni. E però dobbiamo a quest' uso, se ancora si possono visitare nelle diverse città d'Italia palazzi più o meno suntuosi, i quali illustrarono, già più secoli, ogni maniera di persone per tanti modi rese celebri.

Agostino Chigi adunque ebbe desiderio di così perpetuare con un palazzo degno di lui, e il suo nome e la rinomanza d' uomo di gusto, che la posterità gli ha conservato.

Fatto acquisto di un bel sito nel rione di *Trastevere*, scelse il celebre Baldassare Peruzzi senese perchè gli innalzasse un' abitazione più stimata per l' eleganza della sua architettura, che per l' ampiezza della mole. Nominare Baldassare Peruzzi torna lo stesso che dare o ricordare l'idea di quello stile di fabbricare che incanta, e di cui già si disse aver lo studio dell' antichità pur all' Urbinate ispirato il gusto [1]. Ma Baldassare dee riguardarsi siccome il Raffaello della architettura. Nessuno meglio di lui seppe mettere a profitto, meglio adattare ai bisogni de' suoi tempi, nelle case de' privati, lo stile, e le tradizioni architettoniche degli antichi. Il carattere de'suoi edifizii ci trasporta un ben venti secoli indietro; e poniamo che se un abitatore dell'antica Roma ritornasse nella moderna, ei non si troverebbe nella propria casa che entrando in alcuna di quelle fabbricate da questo architetto, e massime nel palazzo di Agostino Chigi. Forse che maravigliato e'rimarrebbesi in veggendosi accolto da quel bellissimo vestibolo. Riman dubbio, se già tempo la pittura profondesse tali e tante bellezze nel semplice atrio d'un palazzo.

Erasi prefisso il Chigi di raccogliere in sua casa quanto il genio delle arti poteva allora produrre di eccellente in ogni genere. Aveva chiamato da Venezia Sebastiano (così detto *del Piombo* *), il quale, celebre pel suo modo

1 *Vedi* a pag. 159.

* Questo nome venne conferito a Sebastiano di Luciano veneto, quando papa Clemente VII nell' anno 1531 lo investì della carica del Piombo; la quale consiste in apporre il piombo alle Bolle; e siccome anticamente la esercitarono per lungo tempo i frati Cistercensi, allorchè fu data a persone private, rimase a queste il nome di fra o fratello. Sebastiano da Venezia fu discepolo di Bellino; e poi di Giorgione; morì in Roma nel mese di giugno dell'anno

di colorire, eseguì in questo palazzo diverse pitture; ma già il gusto [1] di quelle non reggeva più al confronto di quanto usciva dalla scuola di Raffaello. Sembra che il desiderio del Chigi fosse di non dovere che a quest'ultimo, e di affidare a lui solo tutti gli adornamenti dell'interno, ch'ei si era prefisso di abbellire: il che par dimostrato dagli ornati o finiti, o rimasti a mezzo del pianterreno. Questo edifizio, oltre la loggia, o vogliam dirla vestibulo, o portico a cinque arcate, le cui lunette, peducci e volta contengono la favola di Psiche, che or ora descriveremo, comprende pur anco una galleria di egual lunghezza, e disposta in modo dall'architetto di ricevere una serie di pitture in diversi compartimenti di grandezza media. Una sola fu eseguita, ed è quella rappresentante il trionfo di Galatea, di cui si è fatta menzione più in alto [2].

La lettera di Raffaello a Baldassare Castiglione, già due volte citata [3], c' insegna che quest' opera era stata da lui terminata prima della favola di Psiche, la cui impresa lungo tempo e più d' una volta interrotta, non era per anco al tutto compita in qualche sua parte quand' ei morì [*]. E siccome in quella lettera, nella quale ei risponde ai complimenti del Castiglione per la Galatea, gli annuncia di essere stato dal Papa nominato ad architettore di S. Pietro, ciò che accadde del 1515 [4]; così noi ci siamo creduti in diritto di concludere, la Galatea, dovendosi riferire al 1514, il che pure dal suo stile è dimostrato, appartenere ancora alla seconda maniera di Raffaello.

Disegni della favola di Psiche.

—

*Intagliati da Marcantonio, o meglio da due suoi Scolari.*

Il palazzo di Agostino Chigi, oggi detto *la Farnesina* [**], essendosi condotto a termine prima di quest'epoca, parrà probabile che i disegni per

1547, in età di 62 anni, e fu sepolto nella chiesa della Madonna del Popolo. *Vedi* M. Lod. Dolce, *Dialogo della pittura*, ecc. Firenze 1735, pag. 100 e seg. nota.

[1] Vasari, *Vita di Sebastiano*, tom. 4.o, pag. 361.

[2] *Veggasi* a pag. 62.

[3] *Vedi* l'Appendice al n.o 6.

[*] *Vedi* G. P. Bellori, *Descrizione delle Immagini* ecc., pag. 169 e seg., per tutto ciò che Raffaello e gli eccellenti discepoli della sua scuola non condussero a fine in questa loggia.

[4] *Vedi* in addietro pag. 159.

[**] « Questo palazzo di Agostino con quanto in esso v'era di prezioso fu venduto all' asta pubblica per decreto di Gregorio XIII dei 24 aprile 1580, come fidecommissario per pagar debiti; e lo comperò a vilissimo prezzo il cardinale Alessandro Farnese, contro le proteste dei padroni, i quali non vollero rettificarne la vendita fino ad Alessandro Chigi verso il 1590: » il perchè fu detto di poi *Farnesina*. Vedi *Prodromo di nuove osservazioni ecc.*, pag. 46; e *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino* ecc., pag. 4 del dottissimo avv. D. Carlo Fea; il quale in ambedue i luoghi ha rivendicato saviamente l' onore del papa Paolo III, che il Richardson, *Traité de la peinture*, tom. 2.o, pag. 201, dopo il Bayle, da lui mal inteso, *Dictionnaire*, *art. Chigi*, accusa di usurpazione del palazzo, e di esilio da Roma alla famiglia senza verun motivo. La falsa asserzione dell'Inglese ha tratto in errore anche

adornarlo avessero potuto occupare la matita del Sanzio qualche tempo innanzi ch'ei ne intraprendesse l'esecuzione. Non si potrebbero dunque riferire all'epoca istessa quella numerosa serie di disegni che Marcantonio ha intagliati *, e che sono una specie di traduzione figurata della favola dell'Asino d'oro di Apulejo? Si dimanda poi come Raffaello avesse allora potuto conoscere così per minuto la invenzione dello scrittore latino, senza il soccorso di un qualche di quei celebri letterati d'allora, alla testa dei quali era Baldassare Castiglione, il quale si sarebbe piaciuto di estrarne dal racconto di Apulejo diversi programmi, o soggetti da commettersi alla composizione del pittore **.

il sig. conte cav. Luigi Bossi, il quale ha ripetuto questo falso avvenimento nelle sue eruditissime aggiunte alla traduzione del Roscoe, vol. 11.°, pag. 68. Questo palazzo coi dominj dei Farnesi passò al re di Napoli, al quale tuttora appartiene.

* Senza voler decidere noi se sia vero o no che Marcantonio intagliasse questa serie di disegni di Raffaello, lo che non troviamo confermato dai biografi di lui, nè dai raccoglitori, od illustratori delle sue opere, riporteremo qui solamente per avvertenza dei lettori, che il Bottari, *Note* al Vasari, tom. 3.°, pag. 211, afferma esser questo un grosso errore; e che questi *disegni furono intagliati non da Marcantonio, ma da due suoi scolari;* l'uno de' quali è Agostino veneziano, e l'altro un intagliatore che si sottosegna colla cifra B. V., di cui non sa il nome. Il Raimondi intagliò bensì alcuni peducci delle pitture eseguite dal Sanzio nella loggia del palazzo Chigi; ma le stampe pubblicate da Antonio Salamanca onde parla qui l'autore, mentre tutti convengono essere desse eseguite sui disegni di Raffaello, il cui genio fedelmente ci trasmettono; tutti parimente convengono non esser opera di Marcantonio, ma bensì de' suoi scolari. Noi per cortesia dell'illustre March. Malaspina di Sannazaro, dotto conoscitore, e passionato raccoglitore d'ogni prezioso monumento delle Arti Belle, abbiamo avuto sotto gli occhi la raccolta di queste stampe, ed abbiamo letto sulla 4, 7 e 13 il monogramma A. V., e nessuna marca sulle altre; le quali si fanno conoscere dalla maniera onde sono trattate per opera del *Maestro dal dado* e di *Bonasone*. Adam Bartsch, cui spetta il merito d'aver raccolto per l'ultimo con buona critica e molta dottrina le migliori notizie intorno agli intagliatori, ed alle stampe incise, nella sua opera *Le Peintre graveur*, vol. 14.°, pag. 189, dice: che queste 32 stampe furono intagliate dal *Maestro* conosciuto *dal dado*, ad eccezione di 3 che lo furono da Agostino veneziano. Ma vogliono gli intelligenti che anche il Bonasone ne incidesse alcune.

Il sig. Carlo Jarris, pittor inglese, acquistò in Firenze nel 1735 otto pezzi di pensieri originali di questa favola.

** Noi non discorderemo affatto dal parere dello Storico francese intorno al poter essere stato il Castiglione quegli che scelse dal racconto di Apulejo la serie de' quadri cui Raffaello diè vita e col disegno e coll' afresco, stante la vicendevole amicizia che strettamente gli univa; ma come potremo convenire che l'Urbinate non potesse avere anche da sè solo tutto il merito dell' invenzione, quando sappiamo che il Pinturicchio, appunto per non esser questi capace d'inventar cose grandiose, lo associò a sè mentr' era più giovinetto assai, nelle sue opere di Siena per comporre e dipingere una storia? . . . Perchè si dubiterà che Raffaello *avesse potuto conoscere per minuto la invenzione dello Scrittore latino*, Apulejo, se sappiamo da lui stesso che studiava e giudicava il Vitruvio, intorno al quale *ille non enarrat solum*, *sed cer-*

E non sarebbe inverisimile che un passo della lettera di Raffaello al Castiglione [1] alludesse a questa serie di disegni, de' quali quel dottissimo letterato avrebbe ispirate le invenzioni. *Ho fatto*, scrive Raffaello, *disegni in più maniere sopra le invenzioni di V. S.*, *e soddisfaccio a tutti*, *se tutti non mi sono adulatori*, *ma non soddisfaccio al mio giudizio*, *perchè temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno se alcuno sarà da lei stimato degno*, ec.

Questo passo indicherebbe ancora, siccome le due serie della favola di Psiche ce lo provano, aver Raffaello composto in *più maniere*, molti di quei soggetti. Di fatti alcune composizioni eseguite, e che per noi saranno descritte, sono ripetizioni, salvo qualche cangiamento, delle composizioni disegnate ed intagliate: tali sono quelle di Venere con Giove, di Giove che abbraccia Amore, di Mercurio che convoca gli Dei, del Congresso e del Banchetto dei Numi. A questa prima serie di soggetti deve il nascer suo la seconda, divenuta assai più celebre.

Dunque Raffaello, compose realmente due istorie di Psiche. Nella serie di quelle di cui Marcantonio ci ha conservato il pensiero, ogni avvenimento della narrazione è figurato, secondo Apuleio, quasi pagina per pagina *. Ma

*tissimis rationibus aut defendit aut accusat, tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione?* Caelii Calcagnini opera aliquot. Basileae 1544, lib. 7.°, pag. 101.

[1] *Vedi* l'Appendice al n.° 6.

* Chi non potesse avere la comodità di vedere le stampe onde parlasi, che non sono certamente tanto comuni, potrà, volendolo, appagare la propria curiosità coll' osservare un bel libro in 4.° intitolato *La Fable de Psyché, figures de Raphael, Paris* 1802, nel quale troverà ripetute queste 32 stampe disegnate ed intagliate a semplice contorno da Dubois e Marchais sotto la direzione del sig. Girodet; le quali, se non soddisfanno compiutamente all' artista ed agli amatori del buon disegno, danno una idea che basta delle invenzioni e composizioni del nostro divino. Questo libro inoltre si raccomanda a tutti i dotti per le cure indefesse del sig. Bailly nel darci il testo di Lucio Apulejo, ridotto alla migliore lezione, con una esatta traduzione in francese stampata in fronte al testo medesimo; per la traduzione pure in francese di Giovanni Maurin delle 32 ottave italiane che trovansi scolpite sulle stampe eseguite al tempo del Raimondo, ciascuna delle quali è come il programma, o meglio la descrizione dei singoli soggetti; per diverse altre notizie e bibliografiche e storiche; non che per la nitida edizione in cui venne pubblicato. Se per altro quegli editori avessero stampato in fronte alle ottave francesi anche le originali italiane, siccome hanno fatto col romanzo di Apulejo, avrebbono reso più compiuta ancora la loro lodevolissima impresa.

*Vedi* a pag. 174 dello stesso libro, fralle aggiunte all'introduzione, la notizia intorno ai vetri colorati verso il 1542 che si trovano in Parigi, conservatici dal sig. Le Noir, direttore del Museo francese, rappresentanti la suddetta storia presa dai disegni di Raffaello, il quale, al dire del d'Agincourt, rese sensibilissimo il fine filosofico pel quale, Apuleio ha voluto dare nella sua favola un emblema delle pene che seguono le passioni amorose.

Nel catalogo di tutte le opere del Sanzio, onde abbiamo parlato, che porremo alla fine di questa Storia, daremo il titolo di tutti li suddetti disegni, o stampe.

gli scompartimenti che il vestibulo del palazzo della *Farnesina* presentava al pittore, non gli permisero di seguire un ordine così regolare.

Pitture della favola d'Amore e Psiche alla Farnesina.

*Intagliate per Dorigny e più recentemente dai sigg. Feoli, Ghigi, Leonetti, Mochetti, Ricciani e Campanella.*

Del resto la pittura non vi ha perduto. I concetti vi seguono un ordine assai più poetico, nè mai l'ingegno del pittore si misurò in alcuna altra opera con quello del poeta in modo, da lasciar tanto in dubbio la superiorità dell'una sull'altra, tra le due arti. Bisogna di fatti chiamare un tal complesso di pitture col suo vero nome: egli è un poema il cui titolo è *Amore e Psiche.*

Tre maniere di spazj, di forme diverse, si presentavano, nel luogo che si trattava di adornare, alla fantasia del pittore: 1.° le lunette degli archi distribuiti tutto allo intorno del portico, onde dividere a seconda della costruzione la spinta della volta; 2.° i peducci di questi archi; 3.° la volta del vestibulo.

Raffaello nei campi delle lunette delle arcate distribuì le belle allegorie della potenza d'amore, vincitrice di tutti gli Dei. Queste idee leggeri sovente si erano frammesse tra gli scherzi degli antichi rabeschi; e certamente Raffaello vi attinse in generale il pensiero delle sue invenzioni: ma in nessun luogo mai desse occuparono con tanta varietà, con siffatte proporzioni, ed in una maniera così ingegnosa, lo spirito del pittore; in nessun luogo l'ingegno dei moderni le ha riprodotte con esito eguale; nè mai dopo il Sanzio quelle allegorie sì ripetute ritrovarono, sotto ad un altro pennello, la vita e il bello ideale ch'ei seppe darvi.

Ognuna delle quattordici lunette comprende uno e talora due amorini alati, in atto d'innalzare e portare come in trofeo l'armi o gli attributi di una delle dodici divinità maggiori. Codesti piccoli ministri d'amore insultano a'loro disarmati nemici, scherzando chi col fulmine di Giove, chi col tridente di Nettuno, chi colla clava d'Ercole, chi colla lancia e collo scudo di Marte. I loro atteggiamenti piacevoli, le loro fisonomie spesso beffarde, sono di vero, l'emblema del potere di questo implacabile Iddio, il quale per giuoco ferisce le sue vittime, e si ride delle loro ferite. Credesi il Tasso mirasse a queste pitture ne' versi dell'*Aminta* sulla possa d'Amore:

> Che fa spesso cader di mano a Marte
> La sanguinosa spada, ed a Nettuno
> Scuotitor della terra il gran tridente,
> E le folgori eterne al sommo Giove.

Varj accidenti della favola d'Amore e Psiche occupano gli spazj, che si dicono con voce architettonica, *pendenze*, o peducci della volta, e che formano fra gli archi tanti campi triangolari. I loro canti vivi sono ornati di

festoni, intrecciati di fiori, di frutta, di piante d'ogni sorta, la cui imitazione fedele, e di gran pregio, debbesi al pennello di Giovanni da Udine.

Nei campi triangolari, o meglio peducci, rappresentò Raffaello in diversi gruppi pieni di grazia e d' espressione alcuni fatti principali del romanzo d'Apuleio. Vi si scorge Venere che comanda al figlio di vendicarla di Psiche; — Psiche, che presenta a Venere meravigliata il vasello, che le avea ordinato d' involare a Proserpina; — Amore che mostra alle Grazie l' oggetto della sua passione; — Lo sdegno di Citerea irritata contro Giunone e Cerere, perchè proteggono Psiche; — Venere, assisa sul suo cocchio tirato da colombe, che s' avvia al cielo onde chiedere giustizia al re dei numi; — La stessa con Giove; — Psiche, che reca a Venere l'ampolla ripiena dell'acqua stigia; — Amore che riceve da Giove, che lo abbraccia, il contrassegno della protezione di lui contro i rigori di Venere; — Mercurio spedito da Giove, che attraversa il cielo, onde chiamare a consiglio gli Dei; — finalmente Psiche trasportata da Mercurio nell' Olimpo.

Di questi dieci soggetti, otto presentano gruppi di due, di tre, e sino di quattro figure, tanto ingegnosamente composte per gli spazj irregolari ed angusti che occupano, che nessuna vi appare allo stretto, nè altro campo lascia desiderare. Tutte sono distaccate del pari che le altre pitture, da un fondo azzurro, supponendosi o in aria o posate sovra nuvole. Tutti convengono, la restaurazione di questi a freschi, la quale fu fatta da Carlo Maratta, cui tuttavia dobbiamo esser grati per averci conservata l' opera del Sanzio, non aver lasciato di alterarne l'armonia; e ci dogliamo con ragione essere attualmente i fondi di un azzurro troppo carico.

Queste pitture abbandonate all'intemperie del cielo, sotto un portico rimasto lungo tempo aperto, hanno dovuto perdere, per effetto dei guasti, per quello della restaurazione, e debbesi aggiugnere, per qualche negligenza [1] commessa nella preparazione degli intonachi destinati all'a fresco. Finalmente, l'esecuzione di tutta l' opera avendo avuto luogo in un tempo in cui Raffaello, distratto in mille maniere, dovette abbandonarla in gran parte a' suoi scolari [2], di certo non è in quella che oggigiorno possiamo formarci un'idea di ciò ch' egli ha prodotto di più eccellente per rapporto al maneggio de' colori, ed all' armonia delle tinte [3].

1 *Vedi* Gio. Pietro Bellori, *Descrizioni delle immagini*, edizione di Roma citata, pag. 160 e seg. *Della riparazione . . . . e della Loggia di Raffaello alla Lungara:* dove si parla minutamente del come tali pitture furono salve dalla totale rovina in cui andavano precipitando; e si dà precedentemente la più dotta ed elegante descrizione di tutti i singoli soggetti ed ornati, componenti questa loggia.

2 Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.º, pag. 223.

3 Il Vasari ha rimproverato a Raffaello d' aver egli in questi freschi fatto un uso troppo frequente delle mani altrui. *Vita di Pierino del Vaga*, tom. 4.º, pag. 414.

Tuttavolta, se la mano dell' Urbinate, non si fa scorgere egualmente in tutti questi lavori, nè sì vantaggiosamente ch' altrove, l' ingegno di lui sì fattamente vi signoreggia, e la sua immaginazione ha prodigati tanti tesori, e bellezze a queste composizioni, che l' ammirazione nell' osservatore non lascia luogo alla critica. Le grazie del pensiero suppliscono alle grazie del colorito in molti soggetti. Quelle di Venere, che sale al cielo nel suo carro, e d'Amore colle tre Grazie, hanno conservato la freschezza ed il vigore del loro colorito *. Ma nonostante ciò che qualche altro ha potuto perdere, chi è mai che provi il minimo rincrescimento alla vista di sì rare composizioni, il cui disegno semplicemente basterebbe per rapire lo spirito e gli occhi? Dove trovar cosa più viva, più leggera nel suo posare e nel suo movimento, di quel Mercurio veduto di faccia che s'innalza al cielo! Qual gruppo più grazioso dell' apoteosi di Psiche! Qual concetto in un più ingenuo e maestoso, famigliare e sublime, di quello del padre degli Dei che abbraccia il figlio di Venere **!

Le due grandi composizioni, che si dividono fra loro l' ampiezza della volta, ci mostrano il più alto punto, al quale sia pervenuta la poesia della pittura, o, se si vuol meglio, la pittura della poesia de' Greci. Cert' è che Omero non ebbe nè più chiare, nè più intime rivelazioni dell' Olimpo, e de' suoi abitatori; e sebbene sia da supporsi che il cantor dell' Iliade fosse quello che iniziasse Raffaello ne' suoi misterii, e introducesse la sua Musa al banchetto de' numi, pur si oserà dire, che se il pittore, ristretto tra gli spazj del reale, obbligato alle forme del visibile, per riprodurre le creazioni immaginarie ed immateriali del poeta, s'ei per difficoltà lo sorpassa, deve anche a lui prevalere per merito; a lui che di tutto può disporre, del vero al pari che del falso, del possibile siccome dell' impossibile.

Certo che la maggiore difficoltà, l' impresa la più considerabile per il pittore, trasportato nelle regioni del mondo mitologico, dee essere di rappresentare agli occhi la serie di que' personaggi sì diversi di natura, di fisonomia, di carattere, di proporzioni, di età, di costume, di cui l'arte dei Greci popolò il cielo, prendendo dalla terra la varietà delle forme, per mezzo delle quali si può render sensibile ogni qualità morale, ogni idea intellettuale.

* Vuolsi dagli intelligenti che questo peduccio, o triangolo delle tre Grazie, sia quello che più d'ogni altro si possa con certezza attribuire alla sola mano del Sanzio. *Vedi* Bellori, pag. 153 e 160.

** Questo soggetto di *Giove che bacia Amore*, fu uno dei tre che intagliò Marcantonio sopra questi a freschi; e recentemente il sig. Ferdinando Ruzchewaih lo rintagliò in Roma sopra la stampa dello stesso Raimondo.

Ecco ciò che l' Urbinate trattò con mano sicura e maestra nelle due composizioni del Consiglio e del Banchetto de' Numi, cominciando da Giove, Nettuno e Plutone, Giunone, Minerva, Diana sino a Bacco, Apollo; Ercole, le Grazie, e le Muse, senza che lasciasse mai di dare ad ognuno di questi personaggi la sua fisonomia propria, le qualità delle forme, ed il grado di ideale analogo al grado di ciascuno, e, se così si può esprimere, alla misura della loro divinità.

Una descrizione che noveri e specifichi gli oggetti, è di tutto la meno capace a dare al lettore un' idea di composizioni cotanto sublimi, sì magnifiche per l'invenzione, sì ricche per l' esecuzione, siccome quelle del Consiglio e del Banchetto de' Numi. Basti dire che Raffaello toccò il sommo in ogni via cui l' ingegno suo volle correre; del pari inimitabile e sublime, o che la poesia del pennello di lui, ricreando l' antico Olimpo, ne riapra ancora a' nostri occhi le porte favolose, o che, segnando i cartoni ispirati dal divino estro, dispieghi a' nostri sguardi la serie dei fatti poetici del popolo eletto da Dio, o che, nuovo interprete degli Evangelii, ci dipinga la venuta del Messia, racconti i suoi miracoli, e gli atti degli Apostoli; come vedremo tra breve nelle composizioni di que' celebri arazzi, i quali sembrano essere pervenuti a tal punto, oltre cui solo Raffaello avrebbe potuto nuovi spazj trascorrere.

L' impossibilità in cui si trova lo scrittore di render conto delle due maggiori composizioni della Farnesina, ci farà degni di perdono se tratteniamo il lettore su di una particolarità di gusto, il modo cioè con cui Raffaello imaginò di adattarle alla volta di questa galleria senza porle, come si suol dire, a sotto in su. Di fatti sono esse rappresentate, e le figure disegnate, come se la posizione dei quadri fosse verticale. Un'ingegnosa ipotesi giustifica questo appiglio. Il pittore ha supposto che le sue pitture fossero come tappezzerie, gli orli delle quali mostrano agli occhi, per mezzo dei chiodi cui paiono affisse, che tutto consiste in un drappo disteso, e orizzontalmente attaccato alla volta.

Tanti svariati lavori occuparono Raffaello ne' suoi ultimi anni di vita, tante cure ed occupazioni si disputavano il suo tempo, ed i suoi ozii, ch'ei non potè darsi tutto intiero ad una sola impresa. E questo basterebbe per ispiegare il come quella del palazzo Chigi o della Farnesina, interrotta più volte, non potè essere in qualche parte di ornato, vivente l' autore, intieramente finita. A questi deviamenti sforzati s' aggiunse un altro genere di distrazione, figlia dell' inclinazione, ben poco moderata, di Raffaello agli amorosi diletti. Questa passione, il cui impero sì al vivo espresse nella specie di tempio, ch' ei consacrava al suo proprio vincitore, contribuì a ritardarne

il compimento. Preso dalle attrattive di una bella, di cui l'arte sua ci ha conservati i lineamenti, ei trascurava i lavori di Agostino Chigi. Questi, dolente per il ritardo, avea posto in opera le preghiere e le esortazioni altrui per vincerne la cagione, ma invano. In fine impiegò il migliore di tutti gli espedienti, e si fu di operar in modo, che, nel luogo stesso del lavoro, riunito si trovasse Raffaello con quella che ve lo distoglieva; e l'opera così pervenne al suo fine *.

Fornarina.

*Intagliata da Domenico Cunego, e da R. Morghen.*

Più repliche si conservano del ritratto dell' amica di Raffaello, conosciuta sotto il nome della *Fornarina*. Li due più celebri sono, uno quello di casa Barberini, l'altro quello della galleria di Firenze. Si tiene il primo di questi ritratti per una copia fatta da Giulio Romano, come indica il nero delle ombre. Quello della galleria di Firenze, di colorito molto più bello, si presume l' originale. Uno ne ricorda il Vasari, come già posseduto da un Matteo Botti, mercatante appassionatissimo per le belle arti, a Firenze; e non si dubita punto essere quel desso, ch' oggi si vede nella *Tribuna* del Museo fiorentino. Di fatto egli ha quel carattere di rassomiglianza che ti colpisce, e che Vasari si compiacque di esprimere con queste parole [1] *pareva viva viva*. V' ha fondamento di credere che la testa della *Fornarina* si trovi in molte opere di Raffaello. Nel ritratto si mostra quasi di fronte,

* Prima di passar oltre nella descrizione delle opere del Sanzio, crediamo necessario il ricordare che l' avv. D. C. Fea, ne' due luoghi citati ultimamente afferma essere state compite queste pitture nell' anno 1511, appoggiato all' autorità dei due poeti Blosio Palladio, e Gallo Egidio, romano, i quali le descrissero e le lodarono subito co' loro versi latini, stampati in Roma, quei del primo nel 1512, quei del secondo nel 1511. Allora, come sussisterebbe la congettura del sig. Quatremere, il quale ne fissa l' eseguimento dopo il 1514? Se in quell' epoca furon terminate, potrà ritenersi vera la storiella riferita dal Vasari, e ripetuta dallo storico oltremontano, che Raffaello avesse bisogno d' aver vicina la sua amata per ridurle alla fine? D' altronde sappiamo che l' invenzione e i cartoni di esse furono tutti suoi; ma l' esecuzione della maggior parte appartenne a Giulio Romano, a Francesco Penni, a Raffaellino del Colle, a Gaudenzio ed a Giovanni da Udine; e quindi anche per questa ragione ci pare poco probabile la necessità di quello spediente. Il Chigi amico com' era, ed estimatore particolare di Raffaello, avrà voluto certamente che questi godesse in casa sua di tutta la libertà, e di tutti i comodi; ma in quella guisa e per quella ragione che tra amici si usa; senza che per far questo vi dovesse essere indotto dalla premura che si terminassero le sue pitture.

Troviamo nell' Appendice aggiunta dall' avv. Fea alle sue *Notizie intorno a Raffaello*, pag. 81, riportato un documento originale, dato in Roma nel banco de' Chigi, li 10 novemb. 1510, dal quale appare che un certo orefice, detto Cesarino di Francesco da Perugia, dovea eseguire un piatto di bronzo, largo circa quattro palmi con ornamenti in rilievo, *secundum ordinem, et formam eidem dandam per Magistrum Raphaelem Joannis Sanctii de Urbino pictorem.*

1 Vasari, *Vita di Raffaello*, pag. 198.

Gius. Pieraccini dis.　　Gius. Rossi inc.

LA FORNARINA

*di Casa Barberini in Roma.*

Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.

*Gius. Pieraccini dis.* *Gius. Rossi inc.*

*Ritratto di donna nella Galleria di Firenze, creduto la*

FORNARINA

*Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.*

ed a mezza figura; la mano diritta rialza i panneggiamenti, e se ne ricopre a metà il petto. A riguardo di che fu osservato essersi sempre Raffaello conservato fedele alla decenza, non permettendosi mai nè un pensiero libero, nè una figura immodesta [1,*].

1 Vasari, *ibidem*, pag. 209, nota 1.

* Ci pare per altro che lo Storico francese, non sia stato ben informato intorno ai preziosi monumenti che adornano il palazzo Barberini in Roma: poichè trovasi quivi, non solo la copia da Giulio Romano eseguita sull' originale ritratto della Fornarina, dipinto da Raffaello, ma bensì e questo e quella. Una tale notizia, oltrechè ci è stata confermata recentemente con lettere scritteci da Roma da integerrime e dotte persone, la troviamo ricordata dall' Autore del libro intitolato *Ædes Barberinianæ*, il quale dà a pag. 153, la più sentita descrizione dell' originale dipinto da Raffaello; dal Richardson a pag. 262; da M. Bottari, *Note al Vasari*, tom. 3.°, pag. 198; da Ridolfino Venuti, *Roma moderna*, tom. 1.°, pag. 94; dall' Antologia di Firenze, n.° 11, febbraio 1821, pag. 207; dal Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, ristampato per cura del prof. Antonio Nibby, 1826, tom. 1.°, pag. 272; dal Duppa nella sua *Appendice*, *contenente l'elenco delle pitture a olio di Raffaello*; dal Braun, pag. 279; dal Rehberg, pag. 92; dal Fea nella sua dotta *Descrizione di Roma*, 1824, tom. 2.°, pag. 398; e da molti altri diversi scrittori e morti, e viventi.

Circa alle *molte ripetizioni* del ritratto della Fornarina, che Raffaello può benissimo aver eseguito in diverse epoche, come di soggetto caro al suo cuore, e che il sig. Quatremere afferma esistere; oltre quelle di cui parla, noi accenneremo, senza pretesa di voler sostenere che siano state operate intieramente da Raffaello, conservarsene una bellissima alta 16 pollici, e larga 12, nel gabinetto del duca Marlborough; stata intagliata da Chambras col titolo LA VENDENGEUSE, *la vendemmiante*; e da P. Peiroleri, portante l'iscrizione RITIRO ED ONESTA' SONO I MIEI PREGI; della quale parlando il sig. Rehberg, pag. 92, pretende, sia quella citata dal Vasari, ed afferma essere i lineamenti di questo ritratto somiglianti a quelli della Fornarina di casa Barberini. Nella *Descrizione di Verona* del conte Giambattista da Persico, quivi 1820, pag. 68, si parla di un' altra, diversa dalla Fiorentina alta piedi parigini 2, 4, 5 e larga 1, 10, 11 posseduta dall' erede del nobile sig. Cristoforo Laffranchini, intorno alla quale scriveva, in data dei 5 di gennaio 1827, lo stesso sig. conte Persico all'ottimo nostro amico il sig. conte Bennassu Montanari « . . . . essa è opera celestiale . . . io vidi e Appiani e Cicognara e alcuni altri grandi intelligenti a starsene come in adorazione contemplandola per delle intere mezz'ore: io gli intesi asserire concordemente, che se quella Fornarina non era di Raffaello, meritava certamente di esserlo. Disegno, colorito, espressione tutto è degno di quel grand' uomo . . . . Lo stato di conservazione di questo bellissimo quadro è quanto mai si può desiderare d' una pittura che conta tre secoli dalla sua creazione . . . . » Noi abbiamo sotto agli occhi una bella stampa, disegnata ed incisa da Iac. Bernardi sotto la direzione di Raffaello Morghen, coll' epigrafe RAPHAELIS AMICITIA CELEBERRIMA, *la Fornarina*, e dedicata al nob. sig. Benedetto con. Valmarana, patrizio veneto, la quale potrebbe essere stata tolta dal quadro Laffranchini.

Molte sono le copie di questo ritratto che si trovano sparse in diverse gallerie, eseguite dagli scolari di Raffaello, od a' suoi tempi; e per lettera dell' egregio pittore sig. Filippo Agricola, sappiamo esservene tre in Roma bellissime; una nella galleria Sciarra, l' altra in casa Borghese, e la terza in possesso d' un certo sig. Celli persona privata, le quali tutte vennero eseguite sulla tavola Barberiniana. In una lettera del cav. Angelo M. Ricci, stampata in Rieti nel 1824, sopra alcuni dipinti della scuola di Raffaello, rinvenuti in quella città, e la quale abbiamo avuto per cortesia dell'illustre march.

Quadro di S. Margarita.
—
*Intagliato da Thomassin.*

Francesco I avea appreso in Italia come si unisce l'amor delle arti alla gloria dell'armi. Erano allora giunti all' apice, e la fama, e l' ingegno del nostro Urbinate; or come il restauratore delle lettere, e delle arti belle in Francia, non sentirsi tocco dall' ambizione di arricchire il proprio paese

Gian Giacomo Trivulzio, dotto favoreggiatore d' ogni buona disciplina, leggesi poco più innanzi che sul principio, che nel *Giudizio finale*, dipinto a fresco dai più celebri scolari del Sanzio nell' antico convento de' Padri Domenicani, discoperto e tolto al nascondimento del tempo dal celebre dipintore sig. Andrea Pozzi, vedesi nel luogo de' Beati *in un angolo distinto dal quadro la Fornarina celebre, nella stessa azione di quella di Firenze, ma tutta intera della bella persona.* Ad eccezione di questa noi non abbiamo potuto sapere se della tavola di Firenze vi siano altre copie, eseguite nella scuola del Sanzio, o da alcun pittore a lui contemporaneo.

Ma la famosa tavola della pubblica galleria di Firenze, detta la Fornarina, fu veramente opera del Sanzio? rappresenta essa certamente la bella amata da lui? Varie sono sempre state le opinioni che uomini espertissimi nelle Belle Arti pronunciarono, e tuttora vanno esternando a questo proposito. Prima del 1794 quel quadro veniva riputato di Giorgione a motivo del colorito che non pare di Raffaello; poscia il cav. Tommaso Puccini, da noi lodato a pag. 144, si assunse di provare con una ingegnosissima lettera, da noi riprodotta alla fine di questa Storia, che lo dipinse Raffaello per ritrarre la Fornarina, e che è quello appunto ricordato dal Vasari: sopra questa ingegnosa dimostrazione, che a taluni potrebbe parere piuttosto evidente, gli eruditi illustratori della reale galleria di Firenze, pubblicata nel 1817 da Giuseppe Molini e Comp., compilarono il loro articolo descrittivo di questo quadro, e ripeterono a pag. 4 del vol. 1.°, quanto disse il Puccini, senza farsi carico di nessuna altra opinione, e neppure della tavola Barberiniana, la quale vanta lo stesso merito della Firentina, ed anzi appo molti viene preferibilmente stimata per la vera Fornarina dipinta dal Sanzio.

Alcuni faranno le maraviglie sentendo mettere in dubbio l'originalità della tavola della Tribuna di Firenze, attribuita a Raffaello: ma risponderemo loro, che molti altri anche periti nell'arte caddero in simili errori, siccome abbiamo fatto conoscere in più luoghi. Il nob. sig. Luigi Canali da Perugia, con sua lettera dei 2 dicembre 1827, ci avverte dell' errore commesso da Baldassare Orsini nella *Vita di Pietro Perugino*, pag. 290, dove attribuisce al Sanzio la tavola *d'Ognissanti*, esistente nella chiesa di S. Girolamo di Narni; mentre fu dessa eseguita dallo Spagna, come consta dai libri dell' archivio di quel convento, ne' quali sono registrati e l'anno e il nome del pittore. Qual maraviglia quindi, se anche sulla tavola di Firenze si ripete un dubbio che trent' anni fa, era consolidato dalla credenza generale? Il fondamento sul quale s'appoggia l'opinione di coloro che sostengono, rappresenti la tavola di Firenze il ritratto della Fornarina, dipinto dal Sanzio, sono l' inventario della Galleria del 1589, dove è data a Raffaello, e l'anno 1512 notato sul quadro, ove che Giorgione morì nel 1511. Ma sono queste bastevoli prove? l' indicazione nell' inventario non potè forse esservi scritta arbitrariamente? l'anno 1512 non si potè forse aggiugnere alla pittura per opinione?

Noi per altro non ci crediamo da tanto certamente da portarne sentenza decisiva in questa quistione agitata da uomini sommi nell' arte e nella erudizione; ma trasportati sempre dal desiderio di rendere più compiuta che per noi si può la Storia che ripubblichiamo nella nostra lingua, abbiamo voluto porre sotto agli occhi de' nostri lettori tutto ciò che abbiamo potuto raccogliere a questo proposito, lasciandone a ciascuno la libertà di farne giudizio. Sappiamo che l'erudito sig. can. Domenico Moreni ha trovato qualche argomento maggiore comprovante il primo giudizio intorno alla

di opere, le quali fossero atte a produrvi, ed a regolarvi il gusto, e lo studio della pittura? Di fatto egli è a questo principe, ed al suo regno, che la Francia è debitrice della maggior parte dei quadri di Raffaello, i quali pur oggigiorno formano il principale ornamento del reale Museo. Abbiamo osservato che il bel ritratto di Giovanna d'Aragona [1], e probabilmente quello di Baldassare Castiglione, di cui più sopra abbiamo tenuto discorso, vennero in Francia a quel tempo.

Pur a que' dì Raffaello pingeva per Francesco I, o forse per Margarita di Valois, sorella di lui, una S. Margarita, la quale stette per assai tempo collocata nella cappella di Fontainebleau, come ne attesta la raccolta di Pietro Dan, intitolata *Trésor des Merveilles de Fontainebleau* [2]. Oggimai non si conosce questo quadro che per via di parecchi intagli, i quali ci presentano la Santa in piedi, con una palma in mano, avente da lato un mostro enorme colle fauci aperte. Nobile ed espressivo è l'atteggiamento di S. Margarita, e la sua fisonomia piena di candore [3],[*].

suddetta tavola della Tribuna di Firenze, e sta per pubblicare le sue nuove osservazioni: noi intanto produremo alla fine di questa Storia una lettera già indirizzata dal celebre autore del *Ragionamento sul vero ritratto di Raffaello Sanzio*, al nobile sig. Renato Arrigoni a Venezia fino dall'aprile del 1806, nella quale, per quanto è a nostra cognizione, si parla, piucchè da ogn'altro siasi fatto, e di quella celebre donna, e della più ragionevole probabilità sulla vera effigie che di essa ne lasciò Raffaello: e nella cui sentenza noi pure conveniamo.

1 Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.°, pag. 323.

2 *Vedi* il Catalogo ragionato dei quadri del Re, per Lapicié, tom. 1.°, pag. 92.

3 Le memorie che si conservano di questa pittura (*vedi* Landon, tavola 3) ne vantano il colorito siccome fresco e robusto, e parlano di fluidità e facilità di pennello: tutto degno, finalmente, che si attribuisca alla mano di Raffaello stesso. La misura del quadro è di 5 piedi, 8 pollici in altezza; 3 piedi e 7 pollici in larghezza.

* Secondo il Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.°, pag. 328, questa preziosa tavola di S.ª Margarita, trovantesi ultimamente nel gabinetto del Re di Francia, *era fatta quasi interamente da Giulio*, *col disegno di Raffaello*; siccome avvertirono C. P. Landon, *Annales du Musée etc.*, e'l sig. Crozat che la diede intagliata e descritta nel suo *Gabinetto*.

Nel primo volume della Galleria imp. reale di Belvedere in Vienna che si sta pubblicando e che si è già ricordata, trovasi l'intaglio di Prenner d'una S.ª Margarita, dipinta sopra tavola, proveniente dal gabinetto in Brusselles di Leopoldo Guglielmo Arciduca d'Austria, la quale viene descritta dagli Illustratori di quell'opera come opera di Raffaello, asserendo avere il Sanzio dipinto due volte questo soggetto: ma oltrechè quella tavola venne dagli intelligenti ritenuta sempre opera della scuola di Raffaello, e non mai di sua mano; un uomo espertissimo nella conoscenza delle belle arti ci assicurò recentemente da Vienna, esser dessa una bella copia, attribuibile forse a Giulio Romano, del quadro originale che trovavasi in altri tempi nella galleria del duca d'Orleans, e che passò con tutta quella galleria in Inghilterra.

Ma se il quadro di Vienna, nel quale vedesi la S.ª Margarita, tenente colla sinistra un Crocifisso, e colla destra i proprj panni, è copia dell'originale ch'era nella galleria Orleans; come sarà l'originale la tavola del Museo francese, nella quale la Santa trionfatrice di Satanasso tiene nella destra una palma in luogo del Crocifisso?

S. Michele che atterra l'Angelo delle tenebre.

—

*Intagliato da H. I. Chatillon. e da Nic. de Larmessin.*

Francesco I aveva ordinato a Raffaello il quadro di S. Michele che atterra l'Angelo delle tenebre, ed è sul punto di trafiggerlo colla lancia. Le proporzioni maggiori del naturale dell' Arcangelo, il suo atteggiamento vigoroso insieme e semplice, il quale contrasta colla posizione violentemente contorta dell'abbattuto nemico, l' effetto generale della pittura, quando ancora i colori avevano tutta la loro freschezza, destarono a' tempi suoi l' ammirazione, che Vasari espresse in questi termini: « Fece per Francia molti quadri e particolarmente, per il re, S. Michele, che combatte col diavolo, tenuto cosa maravigliosa, nella qual' opera fece un sasso arsiccio per il centro della terra, che fra le fessure di quello usciva fuori alcuna fiamma di fuoco e di zolfo; e in Lucifero incotto, e arso nelle membra, con incarnazione di diverse tinte, si scorgevano tutte le sorti della collera, che la superbia invelenita e gonfia adopera contro chi opprime la grandezza di chi è privo di regno, dove sia pace, e certo d'avere a provare continuamente pena. Il contrario si scorge nel S. Michele, che ancorachè e' sia fatto con aria celeste, accompagnato dalle armi di ferro e d' oro, ha nondimeno bravura, e forza, e terrore, avendo già fatto cader Lucifero, e quello con una zagaglia gettato rovescio; in somma fu sì fatta quest' opera che meritò averne da quel Re onoratissimo premio [1]. »

La tavola del S. Michele, dipinta nel 1517 [2]; aveva già, sino dai tempi del Primaticcio, sofferto qualche deterioramento; perchè si trova in un registro di spese il pagamento fatto a quest' artista per restaurarla. Poi si trovò che il legno sul quale fu dipinta, erasi intarlato, si trasportò sovra tela *, ed oggi si vede ottimamente conservata nel Museo reale, facendo riscontro alla bella sacra Famiglia di cui imprendiamo a parlare.

Nella *Notizia d' opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI ecc. pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli.* Bassano 1800, leggesi a pag. 72, che a Venezia in casa di Giovannantonio Veniero trovavasi nel 1528 = « La tela della S.ª Margarita poco minor del naturale, *la quale* fu de man de Raffaello de Urbino, che la fece a don . . . . abate de S. Benedetto che la donò ad esso M. Zuanantonio: ed è una giovine ritta in piedi con panni apti et eleganti, parte delli quali tiene con la man destra; con un aere bellissimo, con li occhi chinati in terra, con la carne bruna, come era peculiar all' artefice, con un Crocifisso piccolo in la man sinistra, con un dracone che gira attorno a lei in terra, ma sì discosto però da lei che la si vede tutta in sino alle piante, nè l' ombra pur del dracone la tocca, per essere el lume e lo veder alto, con una grotta da driedo che ajuta la figura a rilevarsi; et è opera in somma irreprensibile. »

Sarebbe mai questa che dalla galleria Orleans, passò in Inghilterra?

1 Vasari, tom. 3.°, pag. 208.

2 Lapicié, *Catalogo ragionato dei quadri del Re.*

* Fu il sig. Loriot, ch' ebbe la pazienza e la destrezza di eseguire questa operazione. Essa tavola ha 8 piedi e 2 pollici di altezza, e 4 e 10 di larghezza. È degna d' essere ricordata la bella descrizione che fece di questa pittura il celebre Le Brun nella

Sacra Famiglia del museo reale.

Intagliata per Edlinck, e Richomme.

Dicesi, avere Francesco I sì largamente ricompensato Raffaello per il quadro di S. Michele, ch'ei si tenne, per riconoscenza, obbligato a ringraziarnelo collo spedire altra sua opera, la S. Famiglia cioè, che si ammira, siccome il quadro per eccellenza del real Museo *. E dee pur anco considerarsi per la più bella di tutte le sacre Famiglie di Raffaello, avuto riguardo alla grandiosità della composizione, alla perfezione del lavoro, e più all'epoca, la quale si fu quella della maturità del suo ingegno, portando quest'opera la data del 1518, come si legge sull'orlo del manto turchino della Vergine, in piccol carattere: RAPHAEL . URBINAS . P . MDXVIII.

Questo stupendo quadro, di 6 piedi 5 pollici di altezza, sopra 4 piedi e 3 pollici di larghezza, che fu del pari, e con felice esito trasportato dal legno sopra la tela, è tanto conosciuto pei numerosi intaglj che se ne fecero, che noi ci crediam dispensati dal descriverne con parole la composizione; poichè tale modo di descrizione in fatto di pittura riesce ognora imperfetto, e sempre debole a fronte di quello che si dovrebbe far comprendere.

Già prima abbiam diviso in tre ordini di soggetti tutte le composizioni di Raffaello in fatto di Madonne. La Sacra Famiglia del Museo reale di Parigi, non v'ha dubbio, occupa il primo posto nella categoria dei soggetti

sua conferenza all'accademia di pittura li 7 maggio 1667. I. B. L. G. Seroux d'Agincourt in una nota a pag. 185 della sua grand'opera, ne fa conoscere che Milton non potè descrivere sì bene il furore di Satanassò e 'l sentimento di vendetta, ond'è sempre animato, se non dopo aver veduto questo quadro di Raffaello in Francia, in uno de' viaggi che faceva per arricchire la sua fervida immaginazione.

Milton così descrisse il demonio stramazzato (lib. I, ver. 600)

*. . . . . . . . But his face*
*Deep scars of thunders had intrench'd, and (care*
*Sat on his faded cheek, but under brows*
*Of dauntless courage, and considerate pride*
*Waiting revenge.*

*. . . . . . . . ancor dell'alte*
*Cicatrici del folgore rovente*
*Solcata avea la faccia, ancor gli stava*
*La cura e 'l duol sulla scaduta guancia;*
*Ma sotto il ciglio l'indomabil core*
*E 'l ponderato orgoglio intento tutto*
*Alla vendetta trasparìa . . . . . . .*
*Versione di* Lazz. Papi.

Pretendesi da alcuno che Francesco I incaricasse il cardinale de Boissi, affinchè domandasse a Raffaello un quadro, lasciandogli libera la scelta del soggetto, e che Raffaello per alludere al bisogno che v'era di combattere l'eresia di Lutero che dall'Alemagna s'introduceva in Francia, facesse a quel Re il S. Michele. Vedi *Musée de peinture et de sculpture etc. par Réveil et Duchesne Ainé*, 1.re *livraison*. Paris 1828.

* A questo proposito raccontasi che quel principe generoso rispondesse a Raffaello = « *que les hommes célèbres dans les arts, partageant l'immortalité avec les grands Rois, pouvoient traiter avec eux* » = e raddoppiasse la somma che gli avea dato pel quadro precedente; e lo invitasse a recarsi alla sua corte; il che non ebbe effetto per volere di Leone X. Vedi *Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des Peintres, par M. P. D. L. F.* Paris 1776, tom. 1.°, pag. 38.

della seconda classe, per importanza e dignità di composizione. Dessa partecipa pur anco al carattere ideale della terza, per l'intervento dei due Angeli, i quali Raffaello collocò sì felicemente in una scena, che senza questo non sarebbesi sollevata al di sopra del genere, se così possiamo esprimerci, domestico o famigliare di quest' ordine di rappresentazioni. La sola presenza dei due Angeli ha dovuto naturalmente condur l'autore a nobilitare l'insieme del soggetto, l'azione, le parti e l'espressione di ciascun personaggio.

E però in nessun' altra concezione del Sanzio iscorgesi uno stile sì puro, così grandioso, un disegno così nobile, un carattere di santità sì vivamente impresso in ogni fisonomia. Quella della Vergine in particolare è l' ideale di non saprei quale mescolanza di nobiltà e di dolcezza, di bellezza e di pudore, d' amor materno e di rispettosa dignità. Tutta la figura poi nel suo contegno, nel suo vestire, ne' suoi ornamenti ti dice ciò che si legge nella sua fisonomia. Una grazia celestiale par che regni dovunque, e aperta ti si mostra nella figura di Gesù bambino, il quale dalla sua culla slanciasi al seno materno. La purezza dei lineamenti, l' espressione della testa, il movimento, e l'azione del corpo, la forma d'ogni sua parte, presentano l'idea di una natura divina, di un essere sovrumano di cui la pittura non avrebbe potuto disvelarne il mistero, e renderne la virtù sensibile agli occhi dello spettatore, senza il magistero di una bellezza di forme superiore a quella di una natura volgare.

Ma sì in questo dipinto, come in qualche altro, si giovò Raffaello di un altro mezzo per indicare nel personaggio principale l' essenza divina, e fu di rappresentarci gli altri personaggi iniziati pur essi nei misterii di un Dio fatt' uomo, dando loro l' espressione ed il gesto di chi sta in atto d'adorazione. Però si vede Elisabetta insegnare al piccolo S. Giovanni Battista come si veneri, col giugner le mani, il Fanciullo di cui egli sarà un giorno chiamato a proclamare la venuta, a predire la divina missione. S. Giuseppe, appoggiata la testa alla mano che esce da' suoi panneggiamenti, sembra immerso in una profonda meditazione; l'uno dei due Angioli di cui si parlò, tiene incrocicchiate le braccia sul petto, quasi in atto di adorazione; l'altro, che primeggia nel quadro, tiene colle due mani elevate i fiori, che poi vanno a spargersi sulla testa della Vergine *.

Non v' ha pur una di tutte queste figure, la quale non debba essere presentata come modello di quanto l' arte può produrre di più raro, e di

* Chi non riconosce nell' atteggiamento di quest'Angelo una ripetizione, quasi dirsi potrebbe, di una delle Ore che spargono fiori sulla mensa degli Dei, quando questi dal Consiglio passarono al Banchetto per celebrare le nozze di Psiche, disegnato da Raffaello prima per l' intaglio, e poscia dipinto dallo stesso alla Farnesina?

più finito in ogni sua parte: grandezza e purezza di lineamenti, nobiltà ne' panneggiamenti, e negli assetti, scelta di carattere nelle teste dei personaggi, la cui riunione offre quella di tutte le età della vita; vigore di tono, bellezza di pennello, vi si trova tutto. Questo quadro è una specie di compendio di quanto l'ingegno di Raffaello poteva in tante maniere. Qualche parte di colorito si è un po' rialzata nelle gradazioni de' panneggiamenti, ed è diventata un po' secca; però l'aspetto generale è ancora armonico, ma di quell' armonia, cui non debbesi alcuno di que' sagrificii così comuni tra' pittori, i quali hanno sommesso ogni altra qualità a quest' unica. La testa di S. Giuseppe è dipinta con tutta la facilità propria de' grandi coloritori, e dessa sola sarebbe atta a provare che il Sanzio, come si dirà ancora, avrebbe, s'ei fosse più a lungo vissuto, lottato con vantaggio contro la Scuola veneta *.

Questo capo-lavoro, eseguito nel 1518 in un colla Trasfigurazione, segna il più alto grado cui egli, massime dipingendo a olio, giugnesse.

Senza escire dai soggetti di Madonne, misurar si possono le tre età della sua vita pittorica, la quale appena giunse a venti anni, per le tre opere, che presso a poco ne dividono il corso in parti eguali. La Vergine detta *la Giardiniera*, ch' è del 1507, fissa il termine della sua prima maniera **; la *Vergine del Pesce*, fatta nel 1514, stabilisce il passaggio della seconda alla terza maniera; la Vergine del Museo reale, che porta la data del 1518, è testimonio parlante di un merito, oltre il quale non si potrebbe collocare nessun' altra opera di Raffaello.

Questi tre quadri contengono la prova, e l'istoria dei progressi di quell' ingegno.

Raffaello restaura gli antichi edifizj di Roma.

Nel mese di agosto del 1515 Leone X avea eletto [1], ad architettore della nuova chiesa di S. Pietro, Raffaello. Un Breve dello stesso Papa pur del

* Vasari nella *Vita di Giulio Romano* dice, che questi dipinse una S.ª Elisabetta in un quadro di Raffaello mandato al re di Francia; e siccome nessun altro quadro ha in cui siavi questa Santa, così si crede costantemente che sia in questo. Ricordiamo con piacere la bella descrizione che fece di questo quadro il sig. Mignard nella sua conferenza all' Accademia di Pittura li 3 settembre 1667. Tiziano ha copiato quasi la stessa composizione, meno gli Angioli.

** Pare a noi di poter dire invece, che la Giardiniera sia una delle più belle tavole della seconda maniera di Raffaello, la quale ceda solo alla Madonna del Pesce; e sia tanto lontana dalla prima maniera, quanto Raffaello è lontano dall' *Ingegno* e da altri suoi condiscepoli alla scuola di Pietro.

*Andrea Luigi d'Assisi, detto l'*Ingegno, *fu grande scolare di Pietro Perugino, ma imitò il maestro in modo, che le sue pitture sono vendute per opere di Pietro, fatte però in gioventù. Questa e l'altra d'essere divenuto cieco a 40 anni, son le cagioni della rarità delle pitture di lui.*

1 *Vedi* in addietro a pag. 159.

mese d' agosto dell' anno seguente, gli conferì la sovraintendenza generale di tutti gli avanzi dell'antichità, sia di opere i cui materiali potessero servire di adornamento alla nuova basilica, sia di frammenti, i quali presentassero iscrizioni degne di essere conservate.

« . . . Sapendo io, così dice il Breve [1], che le rovine di Roma somministrano in abbondanza pietre, e che da per tutto si scavan marmi d' ogni sorta, quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma si metta a fabbricare, o in qualche altra maniera a scavar la terra; io perciò vi costituisco presidente, essendo che vi abbia fatto direttore di questo edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre, che da qui innanzi si scaveranno in Roma o fuori di essa dentro lo spazio di 10 miglia, acciocchè li compriate, quando sieno a proposito per la fabbrica di questo tempio.

Perciò comando a tutti d' ogni stato e condizione, o nobili o di sommo grado, o mediocre; o infimo, che dieno parte quanto prima a voi, come soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d' ogni genere, che saranno scavati dentro lo spazio da me prefisso. E chi non lo farà in tre giorni, sia a vostro giudizio multato da cento fino a trecento scudi d' oro.

In oltre, perchè secondo mi è stato riferito che gli scarpellini si servono e tagliano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra i quali sono intagliate delle iscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia memoria, che meriterebbe di essere conservata, per coltivare la letteratura, e l'eleganza della lingua latina, e costoro aboliscono queste iscrizioni; comando a tutti quelli che in Roma esercitano l' arte dello scarpellino, che senza vostro comando, o permissione, non abbiano ardire di spezzare, o tagliare nessuna pietra scritta, sotto la medesima pena, quando non facciano quello ch' io comando. »

Paolo Giovio contemporaneo di Raffaello, nell' elogio latino ch' ei consacra alla memoria di lui, dice in precisi termini, ch' egli avea studiato e misurato gli avanzi delle antichità romane in maniera di poterle intieramente riprodurre, e porle sott' occhio degli architettori, *ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret* [2].

Calcagnini, vivo ancor Raffaello, riferisce, ma con termini assai più

[1] *Vedi* l' Appendice al n.° 8.

[2] *Vedi* Tiraboschi cav. ab. Girolamo, *Storia della Letteratura italiana*, Firenze presso Molini, Landi e Comp. 1812, vol. 7.°, parte 4.ª, pag. 1721, dove trovasi riportato l' elogio di Raffaello scritto in latino da Paolo Giovio; intorno al merito del quale ci pare molto savio e giusto il giudizio datone dall' ab. Daniele D.r Francesconi nella nota 9 al suo *Discorso letto alla reale Accademia Fiorentina* 1799, pag. 93.

enfatici la cosa stessa: « Io non parlerò, ei dice [1], della Vaticana Basilica, di cui Raffaello diresse la fabbrica, ma sì di tutta intiera Roma, per opera di lui richiamata al suo antico stato, ed alla sua prima bellezza restituita, col soccorso degli scrittori e delle loro descrizioni, per modo da eccitarne tal meraviglia sì in Papa Leone, e sì in ogni Romano, che tutti il riguardassero siccome una divinità scesa dal cielo, onde restituire la città eterna all'antica maestà . . . . ». *Ut quasi cœlitus demissum numen, ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant.*

Supposto anche che la natura dell' elogio abbia potuto indurre quegli scrittori in qualche esagerazione sul merito di un' impresa, che tuttavolta sorprendente dovea riuscire per la novità, non è però men vero e provato, che Raffaello, come si osservò più indietro [2], il quale inviava disegnatori sino in Grecia, non avesse abbracciata l' idea generale di restaurazione per tutti gli edifizj antichi di Roma [3,*]: e ciò tanto più dee parer verisimile, chè egli appunto in quel tempo dovea per necessità dedicarsi a studj specialmente architettonici, e che trovava nella sua scuola numerosissimi tutti i soccorsi necessarj per effettuare una simile impresa.

E però dee acquistar forza l' opinione avanzata dal Francesconi [4], che

1 Cœl. Calcagnini, *Opera aliquot*, Basileæ, 1544, lib. VII Epistolarum, pag. 101. — *Vedi* l'Appendice n.° 9.

2 *Vedi* a pag. 159.

3 Questo genere di studj fa parte oggi degli studj obbligatorj degli architetti pensionati dal Re nell' Accademia di Francia in Roma. Sarebbe a desiderarsi ch'eglino conoscessero le due collezioni di monumenti restaurati, che Winckelmann, *Osservazioni sull' Architettura degli Antichi*, tom. 3.°, pag. 50, nota 6, edizione di Roma, dice appartenere, l'una al barone di Stosch, l'altra al fu Tomaso Coke lord Leicester.

* In diverse lettere del 1827, datate da Liverpool, e segnatamente in una del 1.° settembre passato, il celebre signor Guglielmo Roscoe avea informato il suo traduttore italiano il cav. conte Luigi Bossi, del lavoro da esso intrapreso di stendere il catalogo dei manoscritti del fu sig. Tomaso Coke, lord Leicester, consistenti in mille volumi allo incirca.

Nell' ultima di quelle lettere il sig. Roscoe fa menzione di alcuni di que' manoscritti più preziosi, e tra questi di un volume di disegni originali di Raffaello, rappresentanti le antiche fabbriche di Roma, eseguiti per ordine di Leone X. Quello scrittore aveva fatto nella sua Vita di quel Pontefice alcun cenno di questo; e rimase ben sorpreso di poter trovare e vedere cogli occhi suoi que' disegni, dei quali appena sperava di avere notizia.

Con questo volume si è trovato anche un vol. unico ed inedito di Leonardo da Vinci = *Della natura, peso e moto delle acque*, composto, scritto e figurato tutto da quel sommo artefice; scritti essendo i caratteri alla maniera sua, alla mancina.

Un altro titolo più moderno è apposto a questo manoscritto, ed è il seguente = *Libro scritto da Leonardo da Vinci che tratta del sole, della luna, del corso delle acque dei ponti e del moto.*

Noi desideriamo di veder presto pubblicato il suddetto catalogo, nel quale troveremo l' indicamento descrittivo dei disegni del Sanzio; fra quali forse sarà quello di Roma antica, che gli editori della lettera rivendicata a Raffaello accennarono alla fine come mancante.

4 Vedi *Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raf-*

una lettera, o piuttosto come si direbbe oggi da noi, un rapporto indirizzato à Leone X, e attribuito a Baldassare Castiglione, perchè dopo la sua morte, rinvenuto tra le sue carte, sia, almeno per la maggior parte e la più importante, opera del Sanzio.

Nè si saprebbe negarlo, quando in quella relazione, la quale era accompagnata da' disegni, si legge l'esposizione di considerazioni, di progetti, di lavori grafici, i quali non spettano che all' artista, nè si confarebbero punto all' autore del *Cortigiano*, che ne compose in Roma il celebre Trattato del 1518. Per quanto si voglia crederlo amico delle arti e di Raffaello, certo ch' ei non dovea nè potea occuparsi di misurare ruderi, di disegnar piante, e di porvi sino le indicazioni delle vie romane.

Come poi persuadersi che Leone X avesse simile incarico affidato a Baldassare Castiglione, occupato allora in tutti gli affari che si passarono fra la Santa Sede, e il ducato d'Urbino [1], e non a Raffaello, suo architettore, soprintendente e conservatore delle antichità? Come piegarsi a quest' idea, quando l' autore della lettera, o rapporto, di cui si tratta, dice in precisi termini, che il Papa gli ha comandato di disegnare Roma antica, per quanto il permettesse la conoscenza degli avanzi che sussistevano: *Essendomi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscer si può per quello che oggidì si vede ecc.* [2].

Certo il Castiglione non sarebbe stato quello, che in una relazione fatta al pontefice, avesse descritto il modo particolare per rilevare la pianta, e disegnare la elevazione geometrica degli edifizj antichi: *Resta ch' io dica il modo, che ho tenuto in misurarli* [3].

V' ha in fine in questa lunga lettera un passo decisivo in favore dell' opinione che l'attribuisce a Raffaello: ed è quel desso, ove, esprimendo il suo rammarico pei danni, che i monumenti antichi non cessavano di provare a' suoi tempi, l' autore ricorda con dolore quelli che ha veduto distruggere in meno di undici anni, da ch' egli dice, è in Roma: *che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno* [4]. Questo indizio è prezioso, perchè, da un lato non si saprebbe applicarlo al Castiglione, il quale per la vita agitata ch' ei condusse, non potea certo per tanti anni starsi fisso in Roma, e dall' altro vi si rileva, che l' epoca di questo lavoro del Sanzio deve essere quella del 1518 o 1519, precisamente l' undecim' anno di sua dimora in questa città, ov' egli giunse l' anno 1508.

*faello d'Urbino;* dell' ab. Daniele Francesconi. Firenze 1799, in 8.o: la qual lettera noi riprodurremo per intero alla fine di questa Storia.

[1] *Vedi* nella Biografia universale, l' articolo *Castiglione*, scritto dal celebre Ginguené.

[2] *Vedi* Congettura ecc., pag. 54.

[3] *Ibidem*, pag. 62.

[4] *Ibidem*, pag. 53.

Da tutto ciò si può dedurre che il ristabilimento in disegno dei monumenti antichi di Roma, non potendo, secondo le testimonianze di que' tempi sopra riportate, essere che l' opera del Sanzio; la relazione di quel lavoro, co' disegni che lo accompagnano, destinata ad essere presentata a Leone X, dee egualmente essere stata da lui redatta per ciò che spetta a' fatti, agli indizj, alle ricerche, ed alle considerazioni relative all'arte, od alla costruzione.

Ma come il testo di quella relazione in forma di lettera, senza firma, s' è egli mai potuto trovare presso Baldassare Castiglione dopo la sua morte? Più di una ipotesi ce lo spiega. Prima di tutto il Castiglione poteva averne una copia: poi è lecito sospettare, che il manoscritto originale gli fosse stato inviato dal Papa medesimo, e rimasto quindi in sue mani, aspettando un' occasione favorevole per farne uso; occasione, che per tante cagioni non si sarà presentata, massime riflettendo essere la morte del Sanzio accaduta poco dopo. Finalmente ciò che forse sembrerà più probabile, si è che prima di parlar solo, e di parlar in suo nome in quello scritto, di cui la sostanza apparteneva a lui solo, Raffaello, considerata l' importanza della cosa, e più ch' altro la persona, cui diriger si dovea la memoria, avrà impegnato il Castiglione ad attendere allo stile, e ad adornarlo.

Di fatti per quanto istrutto si voglia supporre Raffaello, e quantunque alcune sue lettere ci diano un' assai favorevole idea del suo modo di scrivere, dobbiamo presumere ch' ei volesse rendere in quello il suo stile più colto. E però vi si incontra talora ne' modi quella pompa metaforica, che di frequente è il carattere abituale degli scritti di que' tempi. Creder dunque possiamo che il celebre scrittore avrà mescolate le grazie del suo stile alla narrazione semplice, e nello stesso tempo un po' tecnica delle operazioni descritte dall' artista.

Noi non potremmo lasciare questa parte, poco sinora osservata, dei lavori di Raffaello intorno a' monumenti antichi di Roma, senza far menzione di un passo della prefazione di *Andrea Fulvio* [1] alla sua opera delle Antichità romane, pubblicata sette anni dopo la morte di Raffaello. « Mi sono occupato, dice egli, di salvare dalla distruzione, e di ristabilire, col mezzo delle autorità degli scrittori, gli avanzi antichi di Roma, ed ho studiato in ogni quartiere gli antichi monumenti, che, sulle mie indicazioni, Raffaello d'Urbino, pochi giorni prima di morire, avea dipinti col pennello; *penicillo finxerat* ».

1 *Antiquitates Urbis per Andream Fulvium antiquarium, cum privilegio Clementis VII;* 15 februarii 1527. — Tratto dalla *Congettura* dell' ab. Francesconi, pag. 22.

Risulta da questo passo, che non solamente Raffaello avea misurato, disegnato, e ristabilito gli edificj ruinati dell' antica Roma, ma che già avea principiato a farne delle vedute dipinte, le quali sarebbero riescite quadri, come si suol dire, di ruine o di architettura *.

Cartoni per gli arazzi del Vaticano.

Di que' tempi possedea la Fiandra alcune fabbriche celebri di arazzi, e vi era stata quell' arte a tal punto condotta da produrre con grande esattezza tutta l'espressione della pittura. I metodi meccanici che s'impiegano in quest'arte, hanno ricevuto sotto varj rispetti di poi in Francia, e alla fabbrica reale de' Gobelins, tali perfezionamenti nell' uso delle sostanze coloranti, da far rivalizzare i lavori dell' ago con que' del pennello. Pure il carattere dello stile e del disegno nelle composizioni di Raffaello, furono resi sì felicemente dagli operai fiamminghi, che può nascere il dubbio se altrove, ed in alcun altro tempo, il suo genio avesse potuto rinvenire, o fosse per trovare in seguito chi, in questo genere, sapesse, per così esprimermi, più fedelmente tradurlo.

Cadde in pensiero a Leone X la felicissima idea di giovarsi, volendo possedere come oggetti di gran lusso arazzi fiamminghi **, dell'opera del Sanzio, onde vi si aggiugnesse il prezzo inestimabile delle sue invenzioni. A lui si debbe quella serie stupenda di grandi composizioni, le quali si conoscono sotto il nome di *Cartoni* di Raffaello.

Già si ebbe occasione di spiegare, parlando degli a freschi del Vaticano ciò che debbesi intendere per questa parola *Cartone* [1]. Avuto riguardo al suo scopo, noi abbiamo detto, esser egli per la pittura, ciò che il modello di terra, o di tutt'altra materia è per la scoltura in marmo. Non è sempre

* Ligorio M. Pirro, nobile napoletano, architetto, ingegnere, e antiquario ha di poi mandato ad effetto la grande idea di ristabilire le piante e le forme dei monumenti antichi di Roma, sulle rovine che il tempo ne ha conservate: ma il Ligorio non ci potè consolare della perdita del lavoro che faceva sperare Raffaello.

Vedi, *Libro delle Antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, teatri ed anfiteatri, con le paradosse del medesimo autore* ecc. Venezia per Michele Tramezzino 1553, in 8o.

** Queste tappezzerie, tessute in lana, seta e oro, presero il nome volgare di *Arazzi* dall' essere stati eseguiti nella città di Arras in Fiandra; e costarono a Leone X 70,000 scudi d'oro. L'abate Francesco Cancellieri nella sua dotta *Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie ecc.* Roma 1790, descrivendo questi arazzi dice a pag. 287 che *furono donati da Francesco I a Leone X per la canonizzazione di S. Francesco di Paola:* ma egli è caduto in un grosso errore, perchè non sono questi da confondersi con quelli donati al Papa da Francesco I in quella occasione; come avvertì il cav. Luigi Bossi nelle sue preziose *Note addizionali* al Roscoe, tom. II.°, pag. 168; e venne poscia confermato dall' avv. don C. Fea, pag. 8 delle sue *Notizie intorno a Raffaello.*

1 *Vedi* in addietro, pag. 16.

mestieri che il pittore si faccia, nel cartone che serve a dirigere l'esecuzione dell' a fresco, un modello colorito. Esistono ancora frammenti di alcuni cartoni di Raffaello per gli a freschi del Vaticano, e consistono in semplici contorni a nero, animati da tratteggiamenti. Ma il pittore che dee eseguire, e trasportar sull' intonaco il proprio disegno, ha già anticipatamente fissato, o in uno schizzo colorito, oppure, se meglio piace, nella propria immaginazione, il tutto insieme dell' effetto, e i partiti di tinte di che bisognerà il suo quadro.

Nè così potea essere, nè fu dei Cartoni destinati per gli arazzi, i quali doveano parer quadri: il pittore dovette colorirli, e con grandissima cura *.

* Per gli arazzi condusse i Cartoni finitissimi; avvegnachè servir doveano d'esempio a persone meccaniche, destinate a riprodurre esattamente solo quello che vedeano. Ma in quanto alle pitture, non sempre con eguale finimento i Cartoni operò, e contentossi di semplici linee che la disposizione ne ordinassero, e n'assicurassero il disegno. Un pittore valentissimo, che vive, e che fra tutti gli altri, senza detrarre alla fama di alcuno, più di tutti studiò in Raffaello, e tutto lo ricopiò in disegno, di che ha compilato una preziosa libreria; un pittore, che in quanto ai Cartoni tutta l'Europa gli consente il primato, detta come superior giudice in questo, ad istruzione degli allievi dell'arte questi sensi suoi intorno ai Cartoni da eseguirsi dai pittori.

Vogliono i Cartoni considerarsi sotto due aspetti, cioè copie dell' antico sui marmi greci, e componimenti di un quadro. In quanto alle copie dell' antico fu pratica utilissima, condurre quelle opere in Cartoni per avvezzarsi al bel disegno delle figure, alla nobiltà, eleganza, armonia delle linee, al tutto insieme delle parti, al puro stile de' Greci; giacchè i Greci vedeano la natura d'altro occhio di noi, avvezzi com'erano ad osservare nudi corpi gentilissimi, e d' ogni maniera; onde avevano contratto l' abito di sempre vedere la natura in bello; e dove pure avessero avuto innanzi gli occhi un modello non in tutte le sue parti perfetto, sapeano supplire i difetti con altrettante bellezze corrispondenti alle parti che in quel modello belle erano.

Questo però facevasi a semplici linee non con isfumati meccanici disegni; e s' avea l' intendimento nel disegnare l' Apolline, o il Gladiatore, o l'Ercole, o il Laocoonte, d' imprimere bene nella mente il carattere rispettivo di quelle figure, per contrarre l' abitudine d' esprimere con purezza le forme di quell'età, di quella passione, di quel grado di nobiltà e d' eleganza che porta il soggetto; essendo questo il vero scopo de' Cartoni. Così li condusse Raffaello, quando sulle prime colpirono la sua ammirazione i disotterrati antichi monumenti; e raccontasi il gran Michelangelo aver così disegnato cento volte il Torso di Belvedere; e così fecero i Caracci dell' Ercole Farnesiano.

Allora questo studio torna utilissimo, e imparte al giovane l' abito di quella sovrana parte dell' arte, in che sta il disegno nobilissimo secondo il carattere della cosa rappresentata: mentre col metodo dello sfumare e minutamente punteggiare con monacale pazienza i cartoni sopra l' antico, non contrae l'allievo che un freddo meccanismo, e molta ignoranza, con lagrimevole perdita di tempo prezioso.

Circa poi li cartoni de' dipinti da doversi condurre in tela, comechè essi siano importantissimi per formare l'armonia della composizione, per bilanciare le parti della scena, per fissare quello che s' appella ragione e filosofia dell' arte, e bello stile, e bella e appropriata movenza; nondimeno questi non si vogliono condurre in modo che più non resti nulla a farsi nella esecuzione; mentre il dipinto non saria che la

Nè, per affermarlo era d'uopo che Vasari il dicesse; ma prezioso è ciò ch'ei soggiugne: « questi Cartoni, continua egli, furono tutti di sua mano [1]. » Vedremo in seguito se possa avervi luogo qualche eccezione; sta però sempre, che, se qualche diversità di maniera in alcuni indica il concorso di diverse mani, noi siamo forzati a riconoscere, che oltre l'invenzione di tutti, la quale non può appartenere che al Sanzio, l'intera esecuzione di molti non dee essere attribuita che a lui solo.

Per un ingegno sì fecondo, sì facile, ed avvezzo a creare con tanta prontezza, quali attrattive non dovea avere cotal genere di lavori? Nessun altro al certo, stabilito il pensiero di ogni soggetto, si presta tanto a questa maniera, quasi direi d'improvvisare l'esecuzione, che non è ammessa dalla pittura a olio, e nè meno da quella a fresco.

Il modo di pittura di que' Cartoni, è quello che dicesi a tempera [2], cioè che i colori sono stemperati nell'acqua, ove sia mescolata o colla, o gomma, o tutt'altra sostanza glutinosa, atta a legarli, ed a far sì che aderiscano al fondo sul quale si applicano. Da questa maniera di preparazione risaltano generalmente colori chiari e gai, sia che si lascino le tinte lisce, sia che si lavorino con tratteggi più o meno moltiplicati ne' chiari e nelle ombre. Questa maniera di dipingere nel suo esercizio richiede ardimento, e sa naturalmente destarlo. Proviene, diffatti, dalla certezza che ha il pittore di poter ritoccare molto più facilmente il suo lavoro, che non gli si concederebbe a olio, o ch'ei voglia correggere il suo disegno, o ch'egli abbia mestieri di armonizzare le sue tinte, o di modificare le forme.

Allorchè Raffaello eseguì i suoi Cartoni, ciò che dee essere avvenuto gli ultimi due anni di sua vita [*], era in tutto il vigor dell'età, e del suo ingegno.

mera copia del Cartone, senza inspirazione, senza quel primo vergine prodotto del pennello che fa vedere lo slancio dell'animo, e l'enunciazione del pensiero.

Come questa vita dee servire d'emulazione, e di scuola ai giovani artisti, non saranno forse affatto fuori di luogo per la loro utilità queste considerazioni.

[1] Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 213.

[2] Richardson, tom. 2.°, pag. 455, trad. franc.

[*] Li Cartoni per gli arazzi condotti tanto finitamente da Raffaello, che Reynolds li chiama pitture a fresco, furono operati negli anni 1515 e 1516; siccome appare dai pagamenti ad esso Raffaello, registrati nelle notizie fatte estrarre dal papa Alessandro dai libri della fabbrica di S. Pietro: il quale pagamento fu ragguagliato a 434 ducati d'oro. Dice il sig. avv. Fea, *Notizie* ecc. pag. 8, che questa notizia autentica va a rettificare in questa parte l'opera del Richardson, e gli svari del Bottari, note al Vasari.

Il ricordato cav. Giosuè Reynolds sul proposito di questi Cartoni (*Discorsi delle Arti del disegno* ecc. Bassano 1787, pag. 88) fa un'osservazione assai utile ai giovani artisti, come quella che gli istruisce a cercar sempre nelle opere loro la bellezza, la dignità, la maestà; comechè li personaggi che deono rappresentare non avessero queste parti, per quello appunto che queste

Quando se ne considerano le composizioni sotto l' aspetto della grandezza dei pensieri, della forza del disegno, dello stile, dell' espressione, siamo costretti a scorgervi una nuova prova dell' avanzamento continuo, che tanto si fa sentire nella successione delle sue opere. Là ei si facea maggiore di sè stesso; e noi coroneremo colla raccolta di que' memorandi soggetti, non solamente le produzioni dell'Urbinate, ma tutte quelle dell'ingegno de'moderni nella pittura.

Onde farsene un' idea precisa, bisogna riunire col pensiero i sette Cartoni originali di questa raccolta, che noi avemmo la fortuna di vedere più volte in Inghilterra, ai magnifici arazzi, i quali nella serie imponente che si conserva a Roma presentano l'insieme della più grande di tutte le imprese dovute all'ingegno dell'Urbinate. Col riunire queste due sorta d'impressioni, l' immaginazione perviene a dare alle copie il valore d' originalità impresso ne' tratti, sebbene un po' affievoliti, dei Cartoni, ed a rendere agli originali lo splendore del lavoro, e la magnificenza che spicca negli arazzi.

Questi arazzi, divenuti ogni giorno oggetto di studio, e raccolta classica del Vaticano, erano stati destinati da Leone X per ornamento di alcune sale, di superficie disuguali, lo che li fece riuscire di dimensioni diverse. Quattro, fra questi, sono di una metà più piccioli degli altri; cioè, la Strage degli Innocenti, soggetto diviso in due; i Discepoli d' Emaus; Gesù che appare alla Maddalena. Gli altri nove, di figura, come i precedenti, maggiore del naturale, rappresentano l' Adorazione dei Magi, la Venuta dello Spirito Santo, la Pesca miracolosa, Cristo che dà le chiavi a S. Pietro, S. Paolo che accieca Elima, S. Pietro e S. Giovanni che guariscono nel tempio uno storpio nato, Anania colpito di morte per opera di S. Paolo, S. Paolo e S. Barnaba a Listri, S. Paolo che predica in Atene.

Di questi soggetti gli ultimi sette sono quelli, i cui Cartoni ornano la galleria reale d'Hamptoncourt in Inghilterra; e bisogna confessare, che, se è lecito dare qualche preferenza, non ad alcuna fra le opere del Sanzio, ma a qualche soggetto trattato dal suo pennello, in questa serie numerosa, pare che il caso abbia per conservarle, quelle trascelto, le quali accoppiano ad una maggiore ricchezza di composizione, la maggiore elevatezza di pensieri, di stile e d' espressione.

arti sono dette belle. E nota che Raffaello ne' Cartoni fece gli Apostoli con tanta grandezza, e nobiltà, quanta si può dare a figura umana; abbenchè dica la Scrittura ch'essi Apostoli uomini non erano di quella appariscenza. Anzi S. Paolo afferma di sè avere avuta la persona meschina e sparutella. Tutto ciò che le arti tolgono in mano, lo fanno gentile e grande: e questo fece l' universale maestro Raffaello, che tutto ingentilì e rese divino.

Richardson, critico giudizioso ed intelligente, scrivendo, ha più di un secolo, di que' Cartoni ch' egli avea sott' occhio, e il colorito dei quali poteva conservare allora splendore maggiore, che oggi non ha, non dubita di porli innanzi a tutte le opere di Raffaello, e massime agli a freschi del Vaticano. Nel parallelo ch' egli istituisce tra la galleria di Hamptoncourt e le sale di cui si è data la descrizione, qualche motivo di preferenza vi s' aggiunse a vantaggio della prima, il quale sembra fosse ispirato da una specie di zelo patriotico *. Alcune altre ragioni ci parvero fondate sopra certe considerazioni straniere un po' troppo all' arte. La critica dee, in confronti di tale natura, astenersi dalle conchiusioni troppo decisive; tanto sono numerosi e diversi gli elementi di una così fatta misura!

E però di buonissima voglia noi converremo col Richardson, ne'suoi motivi di preferenza ch' ei dà alla serie dei Cartoni della galleria di Hamptoncourt; che la scelta ivi fatta da Raffaello degli argomenti i più magnifici e commoventi dell'Istoria Sacra, riesce per ogni buon cristiano più particolarmente interessante dei fatti dipinti nelle stanze Vaticane. Ma trattandosi d' arti, e di pittura, è egli codesto un argomento assoluto di preferenza? ed è lecito forse (parlando come artista) deprimere le composizioni di quelle stanze, perchè i loro soggetti sono *rappresentazioni generali di scienze*, o *d' istoria per noi pochissimo importanti?* E già si scorge, ove potrebbe condurre l' abuso di siffatte considerazioni, se per esse misurar si dovesse il merito di tutti i lavori d' arte antichi o moderni.

Per ribattere le conseguenze che derivano dal parallelo di Richardson, potrebbesi dire a vantaggio delle stanze Vaticane, che i soggetti di cui Raffaello le adornò, sono preferibili in ciò, che ve ne ha d' ogni genere, cioè a dire, che ve n'ha, come già si è fatto osservare, di favolosi, di teologici, di filosofici, d' allegorici e di storici.

V' ha forse ancora ne' dipinti di queste sale un altro punto interessante relativo all'arte, ed a Raffaello; che, l' ingegno di lui, come si disse, vi si modificò sotto forme e gradi differenti. Dopo di avere ivi considerato i frutti di un tanto ingegno, ancor nelle novellizie di una schietta verità, vi si può seguire il suo graduato sviluppamento, ed ammirarvi una abilità sempre crescente in proporzione della grandezza dei soggetti.

Ma noi saremo affatto dell' opinione del Richardson, se ci sarà mestieri dar giudizio de' Cartoni, posto da un lato e ciò che spetta al colorire, ed ogni altra circostanza; cioè a dire come di semplici produzioni del pensiero e dell' ingegno dell' autore, come di testimonj della forza d' immaginazione

* Vedi Richardson, *Traité de la pein- ture* etc., tom. 3.°, pag. 444 alla 460.

e di esecuzione, cui Raffaello era giunto ne'suoi ultimi due anni; finalmente come del lavoro ove sembra ch' egli abbia più travagliato in persona.

Abbiamo già fatto osservare, che che ne dica Vasari, che il disegno di più d' un Cartone, presenta quelle varietà di maniera, le quali portano a credere che il Sanzio si giovasse in quelli dell' aiuto di qualche suo collaboratore. Non si può a meno di non iscorgervi la mano di Giulio Romano, la quale è tanto più facile a distinguersi, in quantochè si ha, per convincersene, un gran numero di opere composte, disegnate ed eseguite da lui dopo la morte di Raffaello. Ora, vi si vede che Giulio Romano aveva nel carattere del suo disegno qualche cosa di meno vero del suo maestro, e che oltrepassa i limiti del grande; e anche è a dirsi, che la sua maniera di dipingere, un po' tozza, tendeva al nero. Si è dunque condotti a ritenere con più certezza, come intieramente di mano di Raffaello, que'Cartoni i cui lineamenti sono insieme e più puri, e più veri, e come volgarmente si dice, hanno meno pretensione; quelli il colorito dei quali è più chiaro, l'effetto è più semplice; quelli, in cui l'espressione de'personaggi ha più forza, cioè di quella forza che sente meno lo sforzo.

Tali ci sembrano i quattro Cartoni, di cui prima ci acciugiamo a far menzione particolare: e diciamo menzione; chè la descrizione e l'analisi di tutte quelle composizioni darebbe materia ad un' opera voluminosa.

G. C. che dà le chiavi a S. Pietro.

*Intagliato da Nic. Dorigny.*

Tra i Cartoni di questa collezione i più puri per il disegno, l' effetto ed il colorito, uno certamente si è quello in cui Gesù Cristo, dopo aver dato le chiavi a S. Pietro, gli mostra figuratamente il gregge ch'ei gli confida: è il *Pasce oves meas*.

Pochissimi argomenti, massime in grande, trattò Raffaello, dei quali non si trovino o le parti, o le prime idee già da lui impiegate per altre occasioni in ispazj assai minori. Il ravvicinamento di queste ripetizioni è prova di quella maravigliosa facilità ch' egli avea nel variare, e della sua attitudine a perfezionare le sue stesse invenzioni.

Il soggetto del *Pasce oves meas*, del quale si trova la ripetizione in forma di fregio negli ovati che fanno cornice agli arazzi, sembra essere stato lo schizzo del Cartone; e pure non v' ha in tutta la composizione di esso, una sola figura, che sia affatto simile a quella dello abbozzo. Non vi si rinviene pure un solo pensiero, che non sia stato o meglio svolto, o ingrandito. V'è maggiore ampiezza ne' panneggiamenti, maggior movimento nella disposizione, maggiore varietà nei gruppi. I diversi sentimenti degli Apostoli sembrano adattati al carattere proprio di ciascheduno, e lo fanno meglio comparire. Tranquilla è l'espressione generale del quadro, dolce l' armonia, l' effetto

chiaro, il disegno e l'esecuzione corrispondono colla loro purezza alla nobiltà del disegno, alla vaghezza del sito ov'è collocata la scena. E questa ancora è una di quelle opere, nelle quali si scorge a che punto sarebbe giunto l'Urbinate se avesse dipinto il paesaggio *.

Anania colpito da morte per opera di S. Pietro.
—
*Intagliato da G. Audran.*

Il soggetto di Anania, colpito da morte per le parole di S. Pietro, ci è sembrato, tra i sette Cartoni di Hamptoncourt, uno di quelli, ai quali si può credere col Vasari, il solo Raffaello abbia posto mano. Oltre gli indizj di cui abbiamo già parlato, e che risaltano all'occhio dell'intelligente dalle differenze di esecuzione, non si potrebbe aggiugnere la presunzione, ch'egli stesso, l'artista, avesse potuto avere qualche preferenza nella scelta dei soggetti, onde si era riservata l'intiera esecuzione ? Ora il concetto dell'Anania, dee tenersi per quello, nel quale maggiormente predomina l'unione di tutte le qualità, che non solamente costituiscono, ma servono a definire il genio della pittura.

Tra quanti meriti compongono l'ingegno poetico del pittore, avvene uno ben raro, quello cioè di cogliere per ogni scena, ciò che ne forma il carattere morale, oppure ciò che si suol dire costume del soggetto. Ciò appunto ci colpisce nel gruppo degli Apostoli. Non mai, questi pescatori, i quali hanno abbandonato le loro reti per divenire missionarj celesti dell'Evangelio, ci si mostrarono con un carattere misto di tanta semplicità e divina autorità. E ben S. Pietro, tra quelli, sembra essere colui, il quale dal maestro è scelto a capo di quella spirituale ambasceria; colui, che lo Spirito Santo prende come organo del decreto emanato contro Anania. La sua posa austeramente simetrica, il suo abbigliamento, la severità dello sguardo, e della fisonomia, l'azione tranquilla ma energica del suo gesto, tutto ha il linguaggio dell'inspirazione, tutto annunzia l'interprete della divina vendetta. Sembra ch'ei dica: *Voi avete mentito in faccia allo Spirito Santo*. Ha parlato, e il gastigo segue. L'Apostolo ch'è presso lui innalza il braccio diritto; e il suo dito, indicante il cielo, ti spiega d'onde proviene il decreto di morte.

Niente di meglio per la spiegazione del soggetto, e per il suo effetto pittoresco, che il ricinto di quel palco, su cui innalzasi il gruppo degli Apostoli, e il di cui fondo, povero e semplice com'essi, non d'altro s'adorna

* Di questo Cartone possedeva il Duca d'Orleans un disegno originale di mano di Raffaello, il quale forse sarà già passato in Inghilterra, e fu intagliato, con qualche varietà dall'arazzo, da P. P. A. Robert pittore del cardinal di Roano. Questa stessa composizione, ma con molta più varietà, venne intagliata in antico sul gusto di Marcantonio, la quale stampa trovasi nella libreria Corsini.

che delle pieghe di un panneggiamento sospeso. E questo è il luogo destinato a ricevere le offerte, e a distribuire i doni, e le elemosine tra i fedeli.

Non si saprebbe far meglio comprendere l' azione principale per mezzo delle circostanze di luogo, di tempo e di persone. Alla diritta del palco si veggono giugnere diversi Cristiani, alcuni portando denari, altri carichi di roba o di mercanzie, il cui tributo si dee deporre ai piedi degli Apostoli. Dall' altra parte si fa la distribuzione a quelli che aspettano fuor della balaustrata che chiude il ricinto. Due Apostoli presiedono al ripartimento, l' uno tiene un sacco di denari, l'altro vi prende quelli, che sembra numerare ad un uomo, il quale tende le mani come in atto di dire: *Ancora.*

Il mezzo della scena sul davanti, e ciò che si chiama il primo piano del quadro, è occupato dalla figura di Anania colpito da morte, e caduto per terra. Non si saprebbe ammirare abbastanza la maniera ond' è rappresentata questa caduta, la quale non lascia dubbio sulla violenza della causa, esprimendone tutta l' attitudine, e quella della testa sopra tutto, l' effetto; effetto come si scorge subitaneo. Solo Raffaello conobbe il segreto di esprimere qualche volta ciò che sarebbe successivo all' azione, di cui la pittura non può cogliere se non un istante rapido. Dal momento che una figura è in terra, il pittore non ci saprebbe esprimere da quando ella ci fosse, e quanto dovesse rimanervi in quello stato. Qualunque altro avrebbe fatto appoggiare questa figura alla sua mano diritta: qui invece la mano è rivolta, ed è solamente sul polso, che il corpo si appoggia, in una postura, che molto non potrebbe durare. Si comprende non esservi che un breve momento perchè il corpo cada liberamente.

I due personaggi che sono dietro Anania, sono dal pittore destinati a spiegare allo spettatore, per quanto il gesto permette, il delitto che è stato punito. Col gesto indicante gli Apostoli, rimprovera l' uno ad Anania di averli ingannati; l' altro colla movenza del corpo e delle braccia, la cui espressione è veramente parlante, fa intendere queste parole: *Hai ingannato; ben ti sta.* Il terrore che questo subitaneo gastigo ispira, è espresso con una forza meravigliosa nella figura del giovinetto che s' arretra per ispavento. Ma pretendere di descrivere con parole simili bellezze sarebbe un ingannarsi sulla natura dell' imitazione riservata alla pittura: e qui basti che le parole rammentino questa composizione a quelli che ne conoscono l' intaglio, e destino il desiderio di conoscerla, a chi non ne ha idea *.

* In casa del signor Romualdo Bufera, nobile di Fabriano conservasi di questa stessa composizione un bellissimo disegno, il quale vuolsi da alcuni intelligenti, che sia un primo pensiero di Raffaello per prepararsi alla grande esecuzione del famoso Cartone; e da alcuni altri pretendesi, forse con più ragione, essere uno di quelli che

S. Paolo e S. Barnaba nella città di Listri.

—

*Intagliato per G. Audran*

Ecco un' altra composizione di quelle in cui Raffaello supera ogni altro pittore, per l'arte di rendere intelligibile il soggetto ch' ei tratta, scegliendo, fra tutte le sue circostanze, quelle che sono più atte a farlo intendere, facendovi parlare agli occhi certe particolarità, per mezzo delle quali il fatto da esprimersi acquista per la mente la maggiore chiarezza. Dice il Lanzi [1], che la maggior parte degli scrittori si compiacciono di addurre per prova, e come esempio di questo particolar dono, l'arazzo od il Cartone che rappresenta S. Paolo e S. Barnaba nella città di Listri.

Il miracolo dello storpio nato, al quale i due Apostoli reso avevano l'uso delle gambe, avea colpito di maraviglia il popolo di Listri, che riguardandoli quasi numi, si preparavano ad offrire loro un sacrificio. Da una parte del quadro adunque si scorge la moltitudine che conducono le vittime; sono preparati l'altare ed i sacrificatori; già pende la sacra bipenne: ma tra la folla si scorge un personaggio, la di cui mano, avanzandosi, sembra impedire che il sagrificio si compia: è un discepolo inviato dagli Apostoli

il Sanzio faceva per soddisfare alle istanze di chi ne lo pregava. Questo disegno fu eseguito a tratti di penna ed acquerellato sopra una carta grossa, ora un po' guasta nelle estremità, ma conservato nel più interessante: la sua lunghezza è di 1 piede ed once 3 del passetto romano, ed ha once 13 di altezza. Sotto al gruppo di mezzo, formato dagli Apostoli, che si presentano di fronte allo spettatore come da un palco, leggesi sopra il basamento del gradino superiore in carattere quasi stampatello:

RAPHEL . VR . . . AS
PER . VGO . . DACARDO

fra le lettere VR ed AS il foglio è lacerato; e l'ultima D della voce DACARDO è equivoca, ed ha l' asta un poco prolungata, talche potrebbesi prendere anche per un P; e sembra questo sia il nome del casato della persona per la quale fu fatto il disegno: ma nè con una lezione, nè con l'altra si è potuto scoprire chi potesse essere. La disposizione, l' atteggiamento e il numero delle figure, ci sembrano in tutto simili al grande Cartone eseguito in arazzo, per quanto almeno possiamo giudicare da uno schizzo, che ci ha favorito unitamente alla notizia il nobile sig. Luigi Canali. Vi si veggono terminate le sole figure principali nel mezzo, mentre molte di quelle che sono in dietro, o come suol dirsi collocate sull' ultimo piano, vi sono soltanto indicate. Il primo proprietario, forse, di questo prezioso monumento per salvarlo dall'ulteriore lacerazione, lo aveva incollato sopra un'antica carta manoscritta, la quale è un foglio di un vecchio libro della famiglia Bufera con alcuni conti, in fronte al quale leggesi la data dell' anno 1588.

Il Lanzi nella sua *Storia pittorica*, tom. 2.°, pag. 20, parlando di un certo Gentile da Fabriano, uno de' primi pittori della sua età, dice che *fra li diversi famosi pittori, in ispecie il celeberrimo Raffaello*, si recasse alla Romita, luogo prossimo a Fabriano per ammirare un quadro di questo Gentile. Potrebbe mai avere questa notizia qualche relazione al suddescritto disegno? Noi abbiamo voluto accennare tutto quanto abbiamo potuto sapere intorno ad esso, perchè se un giorno capitasse mai sotto agli occhi di un qualche espertissimo artefice, possa essere annunciato e descritto con tutta quella evidenza che da un'opera del Sanzio grandemente appare, e che a noi era impossibile di poter fare.

1 *Storia Pittorica*, tom. 2.°, pag. 91, edizione di Milano.

per arrestare il colpo. Si vede da un' altra parte, sulle gradinate di un tempio, S. Paolo che disdegnosamente protesta contro il sacrilegio che si prepara; e rivolgendo la testa, lacera le sue vestimenta *. Nulla di più nobile e parlante della espressione di questa figura, cui mirabilmente contrasta, per una varietà di perfetto gusto, quella di S. Barnaba, la quale sta dietro S. Paolo colle mani giunte, e prega il cielo che impedisca lo scandalo.

Merita di essere particolarmente raccomandato all' attenzione dello spettatore il magistero finissimo, col quale Raffaello ha saputo in questa composizione legare e spiegare, l' uno per l' altro, il fatto generale che ha luogo sotto i nostri occhi, col fatto particolare che n'è cagione, il racconto del quale sembrava essere di ragione del solo scrittore. Or questo fatto, o questa cagione, è il miracolo di cui si tenne parola.

È mestieri adunque che lo spettatore possa essere avvertito per mezzo del quadro istesso del motivo di quell' entusiasmo d'un popolo idolatra; e però, sul primo piano, presso il toro che si sta per sacrificare, vedesi collocata la figura dello storpio risanato, che in atto di grazia alza le mani verso i suoi benefattori. Ma si vuol anche di più, che la pittura indichi e l'infermità, che prima esisteva, e il miracolo che l'ha fatta scomparire. La prima si fa palese per le due grucce che sostenevano l' infermo prima della sua guarigione, e che ora sono per terra a' suoi piedi: ci si fa intendere per mezzo di un episodio il secondo, l'uso cioè, cui è restituito delle sue gambe. Consiste in un vecchio, il quale dubitando del miracolo, s' avvicina con molta circospezione al povero storpio ch' egli ha conosciuto, e con aria

* Di questa magnifica figura possedeva il cav. Giosuè Reynolds, presidente della reale accademia di Londra nel suo famoso gabinetto di disegni originali, un primo studio dello stesso Raffaello per disporla nella movenza più espressiva, e nell' atteggiamento più conveniente. Nel 1791 fu esso venduto assieme a tanti altri preziosi monumenti delle Arti del valentissimo Inglese, e passò a Vienna nel gabinetto Grünling, dove conservavasi sotto al n.º 1038; dalla vendita del quale venne conservato; e per amichevole cortesia del signor Giuseppe Grünling è giunto ultimamente in possesso dell' illustratore di questa Storia, il quale lo conserva come una delle cose sue più preziose.

Questo studio è fatto a penna, sopra carta di quei tempi, e vi sono qua e là indicate le ombre a tratti di penna, siccome usava il Sanzio nello schizzare sulla carta li suoi pensieri. La maniera nella quale venne eseguito, è la più larga e la più robusta dei migliori tempi della sua vita pittorica; e nel ricco manto in cui è ravvolta la figura dell' Apostolo si vede dalla parte del braccio sinistro una variazione, che non eseguì nel grande Cartone per l'arazzo. Esso è alto millimetri 249 e largo 119, e porta impressa sull' angolo destro della parte inferiore questa marca [S R / I R], la quale è quella onde contrassegnava i disegni originali della sua raccolta, il prelodato signor Reynolds; il quale distese questo sopra una carta più forte, affine di guarentirlo dai guasti del tempo.

di curiosità solleva ed allontana il lembo del suo vestito, onde assicurarsi del dirizzamento delle gambe. Tutto è parlante in questa figura: la mano diritta ha il movimento di curiosità di un uomo che dubita; la sinistra esprime la sorpresa.

Non si finirebbe più di lodare e di ammirare in questa composizione, la varietà dei caratteri, dei sentimenti, degli affetti; altri rispettosamente adora, altri dissimula l' odio. L' incredulità poi, con tutto il suo contegno severo, sta sulla fronte del vecchio che chiude la composizione. Sanzio, cui tutte le forme più nobili erano conosciute, sa con arte eguale rappresentare l'ideale dell'ignobile: n'è in questo quadro testimonio il mendico: testimonj ne sono i due storpj del Cartone di cui or ora diremo *.

S. Paolo che predica in Atene.

*Ne fu intagliato il disegno da Marcantonio.*

Il soggetto di S. Paolo che predica or in Efeso, or in Atene, più volte occupò Raffaello. Ve n'ha parecchi disegni, i quali riguardar si deggiono come preludj della grande e bella composizione del Cartone di Hamptoncourt, nella quale scorger si crede tuttavia ciò che indur potrebbe ad attribuirne l'eseguimento al solo pennello del maestro. E di fatti ne spicca quel carattere di sapere e di grandiosità, di semplicità e di ricchezza, di magnificenza e di eleganza, tutte cose del suo disegno. Lo schizzo a penna, di questa predicazione di S. Paolo, schizzo intagliato da Marcantonio, servì di tema al Cartone **.

Sempre ingegnoso nella scelta del luogo, ove colloca tutte le sue scene, Raffaello circonda questa di belli edifizj. Il suo primo piano, formato dalla gradinata di un tempio, sulla quale sta l' Apostolo, serve ad esso come di palco o tribuna, intorno a cui l'uditorio si è posto in cerchio, e con arte somma distribuito in gruppi diversi, per la varietà delle figure, altre in piedi, altre assise. Questa distribuzione, che rende quasi isolato il sacro oratore, nel collocarlo sul dinanzi del quadro, dà a tutta la persona una grandezza di proporzione relativa, che sembra aggiugnere l'effetto di una nuova superiorità a quello dell' atto autorevole pel quale primeggia sugli uditori.

Non v'ha composizione, che non debba mirare a produrre per gli occhi

* Gli intelligenti non hanno mancato di osservare che l' azione del sacrifizio imitò Raffaello in questa composizione da' monumenti antichi; e il Duppa parlando verso la fine della sua *Storia di Raffaello*, delle opere antiche, ond' egli si giovò, indica anche il monumento dal quale copiò Raffaello questo sacrifizio.

** Al dire di Adamo Bartsch, vol. 14.°, pag. 50, Marcantonio eseguì la sua stampa sopra al Cartone dipinto da Raffaello per l' esecuzione dell' arazzo; e non sopra uno schizzo preparatorio allo stesso. Noi non abbiamo potuto confrontare la stampa del primo col Cartone del secondo per accertarsene; e tuttavia ne avvisiamo il lettore.

relazioni piacevoli tra le parti ed il tutto, assoggettando all'armonia delle linee, ed a ciò che dicesi effetto pittorico i gruppi, e loro collegamenti. Quel bell'accordo che incanta i sensi, e che Raffaello ha posseduto sovra ogni altro pittore, non è però nelle sue opere, a giudicarne con maggiore elevatezza di critica, che un merito secondario. Certamente avvi appo di lui un ordine di combinazioni più savie; poichè non solamente ne' suoi quadri si può rendere ragione dei movimenti e dell' azione di ciascuna persona, ma si può ancora chiedere conto a ciascuna di quello ch'essa sente e pensa; ed è vero il dire che le idee e le affezioni vi si compongono, vi si contrastano, e vi si aggruppano come li corpi.

Si distinguono nel cerchio degli uditori di S. Paolo cinque gruppi, se così si può dire, d'affezioni opposte fra di loro, la cui espressione alternativa indica tutte le specie di disposizioni degli animi.

Dietro l' Apostolo si trovano riunite tre persone, il cui contegno e le fisonomie non manifestano che una fredda ammirazione. Il secondo gruppo d'uomini seduti presso l' oratore, indicano dalla agitazione che si manifesta in loro, che vi ha tra di loro contrasto di opinioni. Viene quindi un gruppo in capo al quale trovasi una persona in piedi, la cui attitudine, l'aria attenta e la testa leggermente inclinata, dimostrano che la persuasione in loro è portata fino alla tenerezza; effetto della credenza di cuore. Vicinissimi stanno alcuni vegliardi colla testa calva: uno dei quali colle mani e colla testa appoggiate sulla sua gruccia ascolta, ma colla ostinazione dell'induramento; e quegli che gli sta d'appresso sembra temere d'essere convinto. L'ammirazione appassionata, e la devozione del convincimento si manifestano coi segni più patenti nella persona aggruppata dall'altra estremità del quadro colla figura femminile, onde viene da questa parte terminata la composizione *.

Pesca miracolosa
—
*Intagliata da Dorig*

Quando si dice che li Cartoni degli arazzi furono dipinti dalla propria mano di Raffaello, è un accordare molto, attesa la moltitudine delle sue occupazioni e delle sue distrazioni; che dopo averle tutte composte, egli ne avesse eseguito solamente alcuna, ed avesse più o meno lavorato dietro alle altre: anche in quelle, la cui esecuzione si sarà tutta riservata, non converrà egli credere, che avrà impiegato il pennello di più d'uno de' suoi

* Molti hanno giudicato essere questo Cartone il pezzo principale della collezione, opponendo però che la figura di S. Paolo che predica, fu copiata da una simile di Masaccio: ma siccome questa non è la sola nè la più bella di questa stupenda ed ammirabile composizione; così pare che si possa giustamente inferire, Raffaello non copiasse Masaccio, se non per mostrarsi a lui superiore col paragone. *Vedi* Fea, *Descrizione di Roma ecc.*, tom. 1.º, pag. 188.

allievi nell' esecuzione degli accessorj diversi e numerosi della maggior parte di queste composizioni? E quindi lo stesso Giovanni da Udine, che noi abbiamo veduto nelle logge del Vaticano e alla *Farnesina* incaricato della pittura dei fiori, delle frutta, degli animali, avrà eseguito probabilmente nella Pesca miracolosa, e le acque, e i cieli, e i siti del paesaggio, e nel davanti del quadro quegli uccelli acquatici che ne abbelliscono il primo piano.

Quantunque meno abbondante di figure, meno ricca di moto e di espressione, meno drammatica nel suo soggetto, la scena della Pesca miracolosa offre le più belle particolarità nello atteggiamento dei pescatori. Il tono generale della pittura dimostra una certa freschezza, e l' aspetto totale sembra che sia stato per la limpidezza e vivacità dei colori proprj del soggetto, sembra, dico, che sia stato destinato a produrre in questa serie numerosa di quadri, alcune varietà e contrasti, che reciprocamente fra di loro s' accordano *.

S. Pietro e S. Giovanni che guariscono uno storpio.

*Intagliato da Dorigny.*

Possiamo ancora supporre che, sia nella scelta dei soggetti, sia nella maniera di rappresentarli, e nell' impiego degli accessorj che vi possono entrare, Raffaello avesse qualche volta in vista il genere di materia e di lavoro dell' arte degli arazzi, che si accomoda molto alle minutezze ed alla ricchezza dei ricami, degli ornamenti, e del lusso della decorazione

* Pretendesi che di questa composizione Raffaello non facesse veramente, che il disegno in piccolo, sul quale operassero di poi il Cartone per l'arazzo li suoi più celebri scolari. In una lettera indiritta dal sig. Giuseppe Beltrameli da Bergamo, al chiar. ab. Daniele Francesconi, li 25 aprile 1813, troviamo che quell' erudito italiano offrendosi di dare al suo amico le notizie intorno al *Catalogue raisonné des desseins originaux etc., qui forment partie du Cabinet de feu le Prince de Ligne etc. Vienne* 1794, aggiunge che in esso sono 48 disegni di Raffaello, fra quali *si distingue la Pesca miracolosa di S. Pietro, uno de' più bei disegni, che fu alienato per trecento lire tornesi alla vendita del sig. Mariette; e del quale esiste a Norimberga una copia che si fa passare per originale.* A proposito di questo Cartone, e della Trasfigurazione, onde parlerassi più innanzi, riusciranno sempre di utile lettura tanto agli amatori di belle arti, che ai professori, le lettere promosse dalla critica malamente applicata a queste due stupendissime opere del Sanzio, dal sig. Giacomo Ferguson nel suo Trattato di prospettiva, Londra 1773, e pubblicate in diversi numeri dell'*Antologia Romana* negli anni 1774 e 1776, da valenti uomini, fra quali il solo sig. Giuseppe Franchi, prof. di Scoltura v' appose il proprio nome: non che un altro piccolo opuscolo senza data di paese, intitolato *Errata corrige da aggiungersi a due scritti che in difesa di Raffaello d' Urbino, sotto il nome di un valente professore, ha composti e fatti stampare un autore incognito nell' Efemeridi letterarie di Roma di quest' anno* 1776. In questi scritti, il giovane artista particolarmente troverà molte savie osservazioni che lo istruiranno nel modo di studiare sulle opere de' grandi maestri, e nell' applicazione delle teorie all' arte.

architettonica. Pare per questo motivo che si potrebbe spiegare, fino a un certo punto, la composizione tutta particolare di S. Pietro e S. Giovanni che guariscono uno storpio sotto un peristilio del Tempio: ho detto *particolare*, perchè la scena si rappresenta, propriamente parlando, sotto al portico, e talmente che, contro ogni uso, le colonne sporgono innanzi degli uomini di modo che dividono la scena in altrettante parti, quanti sono gli intercolonnj: ed è in quello di mezzo dove ha luogo l'azione principale; il restante si divide tra gli altri spazj che le colonne lasciano voti.

Questo partito singolare di composizione, che sembra fare dell'accessorio il principale, trova la sua spiegazione tosto che vedesi l'Arazzo. Non havvene in fatto nessuno che colpisca più gli occhi, e faccia un più bell'effetto; il quale è tutto dovuto alla sorprendente ricchezza di queste colonne torte scanalate, ed ornate di fogliami dorati, di cui l'arte degli arazzi ha saputo riprodurre tutta la ricchezza e lo splendore con una sorprendente verità.

Noi siamo portati a credere che Giulio Romano avesse una grandissima parte nello eseguimento di questo Cartone, nel quale sicuramente si osserva più d'una bella e nobile figura; ma che è specialmente considerevole pel contrasto dei due mendici storpiati, la cui singolare verità sembra che sia il tipo ideale di tutte le deformità, onde la natura può affliggere una creatura umana.

Elima accecato da S. Paolo.

*Intagliato da Dorigny.*

Il settimo dei Cartoni d'Hamptoncourt, cioè delle pitture originali sulle quali furono eseguiti li celebri arazzi del Vaticano, rappresenta l'accecamento di Elima. Questo incantatore resisteva alle predicazioni di S. Paolo, e cercava a storre il proconsole Sergio dall'abbracciare la Religione cristiana.

Raffaello ha trattato questo soggetto con quella tale composizione che gli fu famigliare, vuolsi dire, quella in cui una certa corrispondenza, stabilita tra le masse del quadro, vi produce una vera simetria di linee, generalmente gradevole all'occhio, perchè il suo effetto è di rendere più pronta e più chiara la intelligenza del tutto insieme; ma più gradevole ancora, e lo si può dire più convenevole, allorquando la scena si trova collocata in un interno, la cui architettura necessariamente simetrica forma il fondo.

In questo l'azione ha luogo nel Pretorio, il cui mezzo è occupato da una nicchia entro la quale si alza il tribunale del proconsole. Questo solo mezzo nel quale vedesi il giudice co' suoi assistenti divide naturalmente la scena, gli attori e gli spettatori in due gruppi. Da una parte è S. Paolo, il cui gesto minaccevole annuncia ch'egli ha ottenuto contro l'inimico di Dio la vendetta dell'Altissimo; dall'altra parte, e in faccia a S. Paolo, s'avanza l'incantatore Elima, il quale ha perduto la vista. L'effetto di

questo accecamento improvviso è reso a maraviglia dall' attitudine la più espressiva: non si saprebbe immaginare una più viva azione. Questo infelice immerso nelle tenebre, stende le braccia, cerca un appoggio, cammina a tentone; il proconsole e gli astanti restano tutti stupefatti *.

Noi abbiamo percorso le composizioni dei sette Cartoni d'Hamptoncourt. Il solo titolo de' loro soggetti, giacchè non osiamo dire altrettanto delle loro descrizioni, avrà potuto provare al lettore il quale non le ha vedute, che la sorte, siccome l' abbiamo già detto, ha conservato le più rare di queste composizioni.

Fra le cinque altre della collezione, e delle quali è uopo formarsi un' idea sugli arazzi, ve ne sono alcune i cui soggetti, quantunque non nuovi e d' una invenzione tanto particolare, offrono tuttavia grandissime bellezze. Tal' è fra le altre quella dell' Adorazione dei Magi, la quale per la sua dimensione va annoverata fra le più grandi; ed è ancora di tutta la collezione la più numerosa di figure, e la più piena, se così si può esprimere.

Adorazione dei Re.

*Intagliata da Dorigny e da P. S. Bartoli.*

Raffaello dopo d' aver trattato buon numero di volte questo soggetto e in quadri e in disegni, sembra ch' abbia avuto intenzione di accumulare in quest' ultima composizione tutte le idee che aveva come disperse nelle precedenti; di riunirvi a tutti li generi di caratteri e di espressioni, tutte le ricchezze che il soggetto istoricamente considerato poteva permettere; ed ancora quelle che suggerisce alla immaginazione la pompa orientale delle persone che mette in scena. Si propende a credere che questa sovrabbondanza d' accessorii, di minute parti, di cavalli, di cammelli, di elefanti, che tutto questo corteggio asiatico, siano stati suggeriti all' artefice dal desiderio di procurare al lavoro degli Arazzi, felici oggetti da imitare, nella ricchezza e varietà delle stoffe, nella sorprendente diversità degli ornamenti. Egli è certo che nessuno degli altri Arazzi colpisce sì maravigliosamente, nè ha quanto questo il potere d' attirare l' ammirazione, e di fermare il volgo degli spettatori.

Ma quello che devesi lodare prima di tutto si è il concepimento o l'idea morale del quadro. Egli fu sempre uno dei privilegj di Raffaello, quello di sapere in ciascun soggetto porsi sempre al più alto grado. Nessuno meglio di lui ha compreso che li soggetti della Religione cristiana, soprattutto quelli che spettano ai misterj della sua origine, hanno due maniere d' essere

* Anche in questa composizione hanno osservato alcuni che la figura del proconsole Sergio Paolo venne imitata da una simile di Masaccio. Questo Arazzo fu tagliato nel sacco di Borbone, di cui parliamo più innanzi, e non conservasene ora che una metà, la quale basta fortunatamente a far ben discernere tutto il soggetto.

concepiti e rappresentati dalla pittura. L'una in fatti può consistere unicamente nella semplice imagine del fatto, tale quale viene raccontato dall'Evangelio: lo che fece Raffaello più d'una volta nel dipingere il soggetto di cui trattasi. L'altra maniera è quella in cui il pittore istruito dei grandi risultamenti provenienti dal fatto ch'egli esprime, fa uso come il poeta epico, d'una certa maniera d'anticipazione che lo mette alla portata di sviluppare nella sua profetica composizione, e di far abbracciare alla mente dello spettatore d'un' azione, che senza questo sarebbe la più semplice, ciò che noi sappiamo di presente, ch'essa, cioè, racchiudeva conseguenze miracolose.

Per tal modo il soggetto dell'Adorazione dei Re, significando, come lo spiega la parola *Epifania*, nel suo senso mistico, la rivelazione del Salvatore, e la chiamata fatta ai Gentili dal loro futuro liberatore, fu in vero una bella e sublime idea quella, siccome fece Raffaello, d'avere opposto alla povertà del Presepio e il lusso e tutto il treno dei re prosternati ai piedi del putto Gesù; e poscia d'avere fatto apparire e raccogliere per una licenza profetica intorno al Presepio quella folla d'abitanti d'ogni paese, i quali gli stendono le braccia, ed annunciano che è arrivato il Redentor del mondo *.

Gesù Cristo risuscitato, che apparisce alla Maddalena. Gli discepoli d'Emaus.

*Intagliati, il primo da Corneille e da Folo; il secondo da Vouillemont e da And. Procacini.*

Si è già detto che gli Arazzi essendo destinati ad ornare diverse sale degli appartamenti del Vaticano, le loro dimensioni aveano dovuto essere stabilite su quelle dei muri di esse sale: Quindi ve n'hanno di quelli che sono della medesima altezza, ma non hanno neppure tutta la metà della larghezza delli precedenti: tali sono fra gli altri li due pezzi su quali veggonsi rappresentati in uno Gesù Cristo dopo la sua risurrezione, che apparisce alla Maddalena sotto la figura d'un ortolano; e nell'altro Gesù Cristo a tavola coi discepoli d'Emaus, cui si fa riconoscere. Questi due soggetti, d'una composizione sterile in sè stessa, non offrono niente in tal genere, nè sotto altri rispetti, onde possa valersi la descrizione. Si può anche dubitare, se Raffaello gli ha composti, che v'abbia preso qualche parte nella loro esecuzione **.

* Alle ricordanze da noi già riferite intorno alle diverse rappresentazioni che Raffaello operò di questo stesso soggetto, aggiungeremo qui il cenno che dà di un'altra il proposto Ant. Francesco Gori nel suo *Thesaurus veterum Diptychorum etc.*, tom. 3.°, pag. 212, dove parlando del modo migliore, onde va dipinta l'Adorazione dei Magi, loda una gran tavola, dipinta da Raffaello in Perugia, rappresentante questo argomento; e soggiunge: *Stetit hæc tabula in oppidulo prope Trasimenum, donec bello Florentino direpta, alio concessit, exemplo substituto*

** Nell'Arazzo in cui il Redentore apparisce alla Maddalena, che viene intitolato anche il *Noli me tangere*, dall'atto onde viene impedita la Santa di baciargli i piedi, figura il campo un bel giardino, e vi si vede spuntare il sole; e nell'altro della Cena in Emaus, il pittore seppe accrescerne l'importanza cogli accessorj trattati e disposti

Strage degli Innocenti.

*Intagliata da Sebast. Vouillemont.*

Egli non è così della Strage degli Innocenti, la quale abbenchè sia divisa in due pezzi di arazzi, e le figure siano composte a parte sopra ciascun campo in guisa da non potersi raffigurare fra di loro quando si riavvicinano, devesi tuttavia ritenere come formante un solo soggetto.

Raffaello che non poteva ripetersi giammai, fu costretto in questa doppia composizione a misurarsi con sè stesso, vale a dire col celebre disegno che aveva fatto di già dello stesso soggetto per esercitare il bulino di Marcantonio *. Bisogna confessare che tale disegno ha qualche superiorità sull' arazzo: siccome lo spazio in larghezza vi è proporzionatamente doppio di quello delle due nuove composizioni; così le scene diverse del soggetto vi si succedono, vi si aggruppano e vi si incatenano le une alle altre con molto maggior piacere per la vista; e vi s' ammira quello che dicesi più d' aria. All' incontro la dimensione stretta e tutta lunga dei due soggetti destinati agli Arazzi, ha costretto Raffaello specialmente in una delle due composizioni, ad ammucchiarvi, se così si può dire, le persone. Affine di porvi molte cose egli è stato forzato, prendendo dall' alto il suo punto di vista, di collocarvi le une sopra le altre.

Del resto niente fa meglio conoscere la sua inesauribile fecondità, e quella proprietà ch' egli ebbe non solamente di variare li suoi concepimenti, ma di crescere vieppiù sempre in energia e in valore sopra li suoi primi pensieri. Sugli Arazzi appena si scopre la menoma idea ritolta dal disegno: se havvi qualche ripetimento si è perchè il soggetto, non essendo e non potendo per sua natura comportare nella Strage degli Innocenti strappati dal seno delle loro madri, che lo stesso fatto parecchie volte riprodotto, riusciva impossibile al pittore di non dipingere nelle sue immagini la medesima situazione, tanto per rispetto al fisico che al morale. Ma pure ad onta di questa rassomiglianza obbligata, si può affermare che non havvi nè una sola posa, nè una sola figura replicata, nè un atteggiamento, nè una testa, nè un carattere d' espressione, che non siano d' un' invenzione tutta nuova.

Se non si può ben conoscere Raffaello che formandosi una giusta idea di ciò che dicesi dono d' invenzione, pare che in questo caso v' abbia una specie di giro vizioso per cui non si possa ben spiegare l' invenzione che

colla più gran verità ed intelligenza. Il misto carattere dell' Uomo Dio risorto sotto le apparenze d' un contadino, la maraviglia della Maddalena, nel primo soggetto; la placidezza profonda e beata di Gesù in atto di benedire il pane, per la quale viene riconosciuto dalli due Apostoli, nel secondo; la sorpresa e la divozione di questi al momento che lo ravvisano, resa mirabilmente più nell' un che nell' altro sicura, ci sembrano particolarità più che sufficienti a qualunque descrizione.

* *Vedi* in addietro, pag. 121.

coll'esempio delle produzioni di Raffaello. Si crede sovente che allorquando un soggetto ha ricevuto una volta l'impronto del genio, sia finita per esso, e non vi sia più mezzo di provarvisi a trattarlo: eppure, quanti soggetti, e quante volte non sono stati ripetuti da Raffaello, il quale non credette giammai d'averne esaurito nessuno, e che se fosse stato uopo, avrebbe ripetuto ancora con nuove bellezze la Strage degli Innocenti! Il vero si è, che in quella guisa che havvi nella natura un infinito, havvi pure un infinito nelle sensazioni ch'ella produce, e conseguentemente nelle immagini, che ne divengono come gli improuti, e quindi quello che caratterizza il genio dell'invenzione, è quella proprietà dell'immaginazione di moltiplicare questi impronti in quella guisa che la natura moltiplica le varietà de' suoi tipi.

Vero è che tutti coloro che dopo Raffaello hanno trattato questo soggetto, hanno dato luogo a credere che fosse stato da lui intieramente esaurito: ma egli è pure vero che in nessuna opera dell'arte la forza d'espressione è stata portata a sì alto grado, e in cui si conosca che difficilmente vi si possa avvicinare. Raffaello specialmente in questo genere pare che abbia raggiunto l'ultimo punto della invenzione.

Havvi nell'imitazione eseguita dalla pittura, siccome in quella delle altre arti, un segreto per produrre l'effetto e l'espressione che appartengono ai mezzi dell'arte; e questo è quello di saper concentrare l'azione e 'l suo effetto sopra un aspetto principale a vece di moltiplicare gli atti e le espressioni in un gran numero di punti e di persone. Le Brun, per esempio, ha dipinto la Strage degli Innocenti, e ne ha talmente moltiplicato le scene, le attitudini, e gli episodj, che la memoria può appena conservare la ricordanza di un solo *. Ma chi ha veduto una volta sola lo stesso soggetto

* Vi fu chi parlando del fino accorgimento con cui Raffaello eseguì questa divina composizione, fece conoscere che poco avvedutamente adoperò l'illustre Poussin, trattando lo stesso argomento: « Perciocchè, volendo troppo gagliardamente esprimere l'uccisione di un bambino, suppone che il manigoldo s'accorga in quell'istante di un nascosto bambino, che forse da sè medesimo si tradì col pianto, ed accorre col ferro alzato per trucidarlo: ma perchè la desolata genitrice paratasegli davanti in ginocchioni, cerca colle preghiere e colla forza di trattenerlo, trovandosi dalla donna impedito, nè giovandogli di tirarla violentemente per le chiome, onde scostarsela, allunga un piede, che solo gli resta libero, e sotto vi schiaccia il misero bambino. Gli effetti di una sì barbara morte sono tanto vivamente espressi, che ci sembra udire lo scroscio delle ossa, e lo staccarsi dell'anima dal corpo; onde non trovasi anima così sicura che non volga indietro per l'orrore il guardo. Raffaello era profondissimo conoscitore del cuore umano, e sentiva che per rendere più vivo e più durevole il sentimento della commiserazione conviene che l'atto che deve eccitarla non sia terminato in modo da togliere ogni speranza, ma debba far sentire il presente, il passato ed il futuro: egli sebbene ci mostri immancabilmente perduti i quattro bambini digià abbandonati in balìa de' carnefici, ed inutilmente difesi dalle deboli disarmate ma-

eseguito da Raffaello non ne dimenticherà giammai l'impressione: e questo perchè Raffaello ha avuto l'arte sempre di scegliere in ciascun soggetto il punto più eminente, e coll'adoprare sopra questo tutta la forza della sua invenzione, farvi fissare gli occhi, e fare che in esso lo spettatore rimanesse pienamente colpito: e quindi in queste due composizioni ha egli avuto cura di collocare nel primo piano l'oggetto più terribile insieme e più patetico del suo dramma.

Nell'una offre sull'innanzi del quadro il gruppo spaventevole davvero, vale a dire del sicario che tiene d'una mano il pugnale e coll'altra strappa il bambino dalle braccia di sua madre, la quale, quantunque rovesciata a terra, lo difende con tutta la violenza dell'amore disperato. L'attitudine, la movenza, il sembiante del manigoldo dimostrano tutto il furore d'una fiera; il vigore d'azione e l'espressione della testa della madre segnano il più alto grado cui la pittura delle passioni possa arrivare, senza cadere in quei contorcimenti esagerati che tolgono l'armonia delle forme.

Nell'altra composizione Raffaello si è studiato di porre sul primo piano una scena, la quale servendo come di opposizione alla prima, ed anche al furore degli altri soldati che stanno disputando colle madri gli oggetti della loro tenerezza, viene ad essere in qualche modo l'ultimo atto di questo dramma. Essa rappresenta una madre seduta in terra, tenente sopra li ginocchi il suo morto bambino, e che si abbandona ad un dolore tranquillo, ma reso con tanta energia dalla pittura, che ne resta commosso chiunque la mira. Non la si potrebbe vedere a piangere senza sentirsi intenerito, tale è la virtù simpatica che nelle sue lagrime si riconosce.

Quantunque siano tredici realmente i pezzi degli Arazzi, non si contano che dodici soggetti: lo che proviene, siccome abbiamo veduto, dalla Strage degli Innocenti compresa in due pezzi, e formante un solo soggetto *.

dri, l'anima nostra non cessa di avere il doppio sentimento della speranza e del timore. » *Vedi* Ticozzi Stefano, *Descrizioni di quaranta stampe* ecc. Milano 1826, pag. 14.

* Il Cancellieri nella sua *Descrizione delle Cappelle pontificie* ecc., e l'avv. Carlo Fea nella sua recente *Descrizione di Roma*, descrivendo le Stanze degli Arazzi di Raffaello nel Vaticano ricordano tre pezzi d'arazzi conservarsi colà, rappresentanti la Strage degli Innocenti. Il Fea particolarmente nel tom. 1.º, pag. 136, 137 e 140 discorre partitamente di tutti e tre questi pezzi; nel primo dei quali Raffaello ebbe per iscopo di rappresentare la confusione di quella barbara carnificina; nel secondo l'ira disperata delle madri contro de' sicarj de' pargoletti; e nel terzo la barbarie de' sicarj, dove risulta la contrapposizione d'uomini fieri a madri amorose, di robusti sicarj a teneri bambini innocenti, soggetto trattato di poi dai più eccellenti maestri; « Ma chi giunse mai, prosegue il Fea, all'Urbinate, che senza eccedere in istravaganze commove e fa piangere lo spettatore sensibile? »

L' Ascensione di Gesù Cristo.
—
Intagliata da Beatricet e da Andrea Procacini.

Il dodicesimo soggetto che si annovera fra li più considerevoli di queste composizioni, è quello dell'Ascensione, onde la dimensione doveva essere naturalmente in altezza. Il Cristo sembra nel cielo accompagnato da due Angeli; ed ha appena lasciato li discepoli, i quali occupano la parte inferiore del quadro. Un solo sentimento domina li personaggi di questa composizione, quello, cioè, d'uno stupore misto di rispetto e di adorazione: tutti sono genuflessi, o in atto di inginocchiarsi; i loro occhi sono diretti verso lo stesso fine; dal che ne risulta una specie d'uniformità di posa, d'atteggiamento, e d'idea, che non lascia alla descrizione di che molto occuparsi *.

* Oltre a quelli qui indicati e descritti dallo Storico francese conservansi in Roma al Vaticano altri Arazzi fatti eseguire da Leone X in Fiandra sui disegni del Sanzio, o su quelli de' suoi scolari, cui egli diede il pensiero della composizione: i quali trovansi descritti dal Fea nella sua *Descrizione di Roma*, e sono i seguenti:

La lapidazione del protomartire S. Stefano — Il Terremoto, rappresentante quello, che accadde quando S. Paolo era carcerato in Filippi di Macedonia con Sila — La conversione di Saulo — Gli emblemi allusivi all' arma di Leone X con in alto rappresentate tre virtù la Religione, la Carità e la Giustizia — Il Bambino Gesù presentato nel Tempio da' suoi genitori al gran Sacerdote — La risurrezione del Signore — Il Presepio — La discesa dello Spirito Santo, accennata anche dal Quatremere, ma non descritta siccome ha fatto degli altri: e tutte queste composizioni unitamente alle altre già ricordate, sono state incise in 27 fogli grandi in 4.°, da Luigi Sommereau, intagliatore francese nel 1780.

Tutti questi Arazzi vennero derubati per la prima volta nel sacco di Borbone avvenuto nel 1527, al tempo di Clemente VII; ma caduti essendo nelle mani del duca di Montmorency generale delle truppe francesi, furono da esso rimandati a Roma sotto Giulio III; come si legge in una iscrizione tessuta nel lembo dei due che rappresentano la conversione e la predicazione di S. Paolo.

Nella *Notizia d'opere di disegno* ecc., pubblicata dal Morelli, e da noi più volte citata, si nominano a pag. 73 in av. « . . . in casa de M. Zoan Antonio Venier dui pezzi de razzo de seda e d'oro, istoriati, l'uno della Conversione di S. Paolo, l'altro della Predicazione, furono fatti far da papa Leone con el disegno de Raffaello d'Urbino; uno delli quali disegni, cioè la Conversione, è in man del Patriarca d'Aquileja, l'altro è divulgato in stampa. » Al qual proposito ha osservato l'editore nelle sue eruditissime note, pag. 215, che li due pezzi d'Arazzi dal Veniero posseduti, furono di quelli rubati nel sacco di Roma, e dal Montmorency recuperati; giacchè trovavansi anche in Parigi tra quelli che vi erano stati portati da Roma alla fine del secolo XVIII, e che vennero poscia ricomperati dal pontefice Pio VII, ed ora si veggono collocati a guisa di quadri nelle stanze dello stesso Vaticano.

Un altro Arazzo eravi ancora eseguito sul disegno di Raffaello, rappresentante la discesa di Gesù Cristo al Limbo de' Santi Padri, stato inciso da Nicola Beatricetto, e descritto dal Braun, pag. 164; ma sappiamo dal Fea, che alla fine dello scorso secolo venne derubato e bruciato.

La maraviglia che recò la vista di questi Arazzi appena giunsero in Roma, e furono esposti alla pubblica contemplazione, fu sì grande e sì potente, che s' invogliarono parecchi principi e privati di possedere quelle stesse divine composizioni, eseguite in tappezzerie, se non con quella magnificenza e ricchezza onde furono operate per ordine di Leone, almeno colla medesima esattezza e precisione in sola lana e

Contorni degli Arazzi.

*Intagliati da P. S. Bartoli.*

Gli arazzi non sono incorniciati, siccome li quadri con cornici in rilievo; ma devono avere con essi medesimi il loro incorniciamento, eseguito pur esso in ricamo.

seta; le quali materie contribuirono a mantenere una non disaggradevole armonia nei colori; la quale il tempo non conservò ugualmente in quelli di Roma, a motivo dell' oro, che abbondantemente vi fù intesto.

In Inghilterra, in Francia si trovano antichi arazzi, ricavati dai celebri Cartoni d'Hamptoncourt, e dagli altri, posteriormente a quelli di Roma, ma non si sa con sicurezza dove e quando siano stati fatti. Nella *Storia delle regie residenze di Pyne*, il quale dà quella pure dei famosi Cartoni, raccontasi che Giacomo I instituì una fabbrica di tappeti in Morlachia per mezzo di Francesco Crane; nella quale furono copiati cinque de' suddetti Cartoni, e probabilmente saranno stati quivi eseguiti in arazzi. Da una lettera di notizie degli affari di Polonia, indiritta al G. Duca di Toscana da Santi Bani fiorentino, segretario regio del re di Polonia per la corrispondenza d'Italia, in data di Cracovia a'23 novemb. 1676, si ha la seguente notizia: «. . . . La Commissione sopra l' eredità del fu re Casimiro resta limitata per il mese di maggio, al qual tempo si daranno gli assegnamenti, dove si possano pagare li creditori, e si scrutinerà se il sig. Duca di Enguien sarà l' erede del resto; parendo che abbia voglia delle famose tappezzerie di disegno di Raffaello, sopra le quali la Repubblica pretende aver qualche azione . . . .» L'originale di questa lettera conservasi in una filza di corrispondenze della Polonia, nell'I. R. Archivio Mediceo di Firenze; e noi ne dobbiamo questo estratto alla cortesia del dottissimo cav. e prof. Sebastiano Ciampi, il quale fu sollecito sempre in procurarci molte altre notizie. Le tappezzerie onde parlasi nella lettera succitata passarono nella R. Galleria di Varsavia, da dove furono trasportate in quella di Dresda, ove tuttavia sono conservate di una vivace freschezza, siccome ne dà cenno il Braun nelle aggiunte e correzioni, pag. 292.

Nell' antico ducale palazzo di Mantova, ora *regio imperiale palazzo*, havvi un appartamento denominato degli Arazzi per esserne tutte le stanze adorne di veri e finti arazzi, tutti eseguiti sui disegni del Sanzio. I veri in numero di 9 furono tessuti nel borgo di S. Giorgio di Mantova per ordine del cardinale Ercole Gonzaga; i finti che sono 6, vennero pitturati sopra tela espressamente lavorata a finto arazzo, da Felice Campi mantovano: de' quali tutti trovasi l' indicamento nella *Guida di Mantova dell'avv. Francesco Antoldi*, 3.ª edizione, Mantova 1821, pag. 20 e seg. I finti sono copie, a quello che si dice, di altrettanti tessuti in oro e seta, esistenti nello stesso Ducale palazzo, cui furono tolti l' anno 1630 nel sacco dato dagli Imperiali: ed essendo quindi passati in proprietà della Regina di Svezia, alla morte di questa restarono al Vaticano.

In Milano pure si conservano varj di questi Arazzi, de' quali quattro sono nell' I. R. palazzo di Corte, rappresentanti — La guarigione dello storpio nato — Il *Pascite oves meas* — La morte di Anania — Il sacrificio di Listri; forse di quelli stessi ch' erano in Mantova, trasportati qui dal cessato governo francese.

Sette bellissimi, con intesta in alto l'arma della casa Imp. d'Austria sono posseduti dal conte Gaetano Melzi, appassionato raccoglitore di ottimi libri. Questi furono regalati dall' imperatrice Maria Teresa al conte di Firmian, alla morte del quale essendo vendute le cose sue, capitarono essi nelle mani di un rigattiere, il quale li vendette al sullodato signor Conte. Sono di differenti dimensioni, e rappresentano — La morte di Anania — Il sacrificio di Listri — Il *Pascite oves meas* — La predicazione di S. Paolo — La pescagione miracolosa — La guarigione dello storpio

Raffaello pensò d'impiegare il campo della parte orizzontale di tali contorni a rappresentare una continuazione di soggetti, che avessero per fine di rendere omaggio al Papa che avea ordinato questa bella intrapresa: e quindi sotto la forma d'un fregio in bassorilievo vi disegnò la storia di Leone X. Un abile bulino ha moltiplicato le copie di questa storia compendiata, scritta alla maniera degli antichi, la quale ci fa conoscere con qual'arte Raffaello avea saputo rendersi suo proprio il gusto e il sistema della scultura istoriografica della colonna Traiana.

Questa riunione di composizioni a chiaroscuro rappresentano l'entrata di Giovanni de' Medici, legato a Firenze, dopo la morte di Lorenzo suo padre: — la sommossa cagionata in Firenze dai nimici de' Medici: — il legato Giovanni de' Medici che si salva sotto l'abito d'un semplice monaco: — il sacco del palazzo de' Medici, il rapimento delle statue, dei quadri, e dei libri che Lorenzo avea raccolti: — Giovanni de' Medici che si reca a Federico di Gonzaga, dopo la battaglia di Ravenna, e ricupera indi la sua libertà, scappando ai nimici: — la condanna a morte di coloro che aveano cospirato contro li Medici *; — la strage degli abitanti di Prato: — Giovanni de' Medici richiamato e ricondotto nel suo palazzo fra le acclamazioni de' cittadini: — il ristabilimento dell'antico governo: — il cardinale Giovanni de' Medici che si reca al Conclave dopo la morte di Giulio II: — l'elezione dello stesso al pontificato sotto il nome di Leone X, nell'atto di ricevere gli omaggi del sacro Collegio.

Questi contorni istessi racchiudono un'altra riunione di soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento, applicati e composti nella medesima maniera, e secondo lo stesso gusto di fregio in bassorilievo.

Volendo giudicarne dal poco legame che esiste fra queste composizioni, siamo portati a presumere che Raffaello in una tale riunione di oggetti puramente decorativi, avrà dovuto fare un grandissimo numero di schizzi e di pensieri leggieri, sfuggiti, per così dire, dalla sua penna feconda, siccome germi di composizioni più importanti, e che noi vediamo sviluppati da lui poscia in più grandi opere. Questo è ciò appunto che farà pensare il

nato — L'accecamento di Elima. La freschezza e l'armonia dei colori che si ammirano in essi li rendono a parer nostro sotto questo rispetto, superiori a quanti altri ne abbiamo veduti.

* Pare che l'autore cada qui in inganno. Nessuno fu posto a morte dopo il ritorno dei Medici nel 1512: ma qui si rappresenta il supplizio di quei partigiani de' Medici che furono posti a morte dopo il 1494, cioè dopo la seconda cacciata degli stessi, per avere ordito delle trame in loro favore; ai quali, condannati dagli Otto, si negò, per opera specialmente del Savonerola, il ricorso, o l'appello al Consiglio generale; negativa, che cagionò principalmente la ruina del Savonerola. *Vedi* Nardi, Pignotti ed altri.

semplice titolo di questi soggetti, quando alcuni di essi, che noi faremo particolarmente osservare, non ne offrissero la prova.

Questo secondo fregio adunque si compone dei seguenti soggetti: Giuseppe condotto alla presenza di Faraone; — il passaggio del Mar Rosso; — Mosè che riceve le tavole della Legge [1]; — l'Annunciazione; — Gesù Cristo che dà le chiavi a S. Pietro [2]; — la Pescagione miracolosa [3]; — Gesù Cristo risuscitato, che ritorna a Gerusalemme; — S. Paolo che si separa dai sacerdoti di Efeso; — S. Paolo tradotto dagli Ebrei dinanzi a Festo; — alcuni Corintii che ricevono il Battesimo; — la caduta di Simone il mago; — S. Paolo in Efeso; — gli Israeliti che comperano il velo del tabernacolo; — Gesù Cristo in mezzo agli Apostoli; — il sacrifizio della Messa; — alcuni sacerdoti, diaconi, ed altri ministri dell' altare.

Della sorte che incontrarono li Cartoni di Raffaello.

Noi ignoriamo quanto tempo fosse necessario per la formazione dei dodici arazzi in Fiandra, ed in qual' epoca precisa giugnessero a Roma: è probabile per altro che ciò avvenisse dopo la morte di Leone X, che successe un anno dopo quella di Raffaello. Se questo ebbe luogo sotto il pontificato del suo successore Adriano VI [4], il quale fu tanto singolare per la sua indifferenza nelle arti, si può credere in allora che si sarà trascurato di reclamare, e di far ritornare a Roma i Cartoni di Raffaello che erano i veri originali di queste belle composizioni, e coi quali sarebbe stato tanto giovevole di poter confrontare le loro copie. Quello che è certo intanto si è che a Roma non ne ritornò giammai un solo pezzo.

Dessi Cartoni erano stati tagliati ciascuno [5] in parecchj pezzi perpendicolari; probabilmente per la comodità degli arazzieri. Terminato che fu il lavoro, restarono dimenticati nelle fabbriche, fino a che Carlo I, re d' Inghilterra, li comperò. Vennero dapprima conservati in una cattiva cassa nel palazzo di White-Hall, dove qualche volta si facevano vedere riunendone i loro pezzi: e le turbolenze del regno di questo principe, amico delle arti, e la sua fine tragica, avranno impedito di rendere a questi preziosi frammenti l' onore ch'essi meritavano. Questi trovavansi ancora fra li numerosi e superbi

[1] Soggetto esattamente ripetuto nelle Logge.

[2] Esatto ripetimento del *Pascite oves meas* in uno dei Cartoni per gli arazzi.

[3] Pare che sia questo lo schizzo del Cartone già descritto.

[4] Egli morì nel 1523, dopo un regno di 20 mesi e 16 giorni; e come dice il Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.°, pag. 331, *nè di pitture, o sculture, nè d' altra cosa buona si dilettava: per cui (vivente Adriano) gli artefici più eccellenti furono poco meno che per morirsi di fame.*

[5] *Vedi* Richardson, traduzione francese ecc. tom. 2.°, pag. 457, e 461.

quadri della sua collezione; e quando venne tutto messo alla pubblica asta, Cromwel diede ordine di comperarli; e così gli ha conservati all'Inghilterra. Sotto il re Guglielmo furono finalmente raccolti e rimessi ciascuno nel primiero stato; lo che si fece distendendoli sopra una carta rinforzata e preparata sul canevazzo, e ritoccandone quelle piccole alterazioni locáli, che il loro colore avea potuto sofferire. Venne costrutta espressamente una bella Galleria nel palazzo d'Hamptoncourt per riceverli, dove furono incorniciati, appesi, e guardati con tutte le precauzioni che bastano a garantirli dalle ingiurie dell' aria e dell' umidità. Furono trasportati per qualche anni al palazzo reale di Windsor, e di poi ritornarono nel palazzo d'Hamptoncourt, dove pure si ammirano presentemente *.

* Degli altri Cartoni originali di Raffaello, che devono essere stati mandati in Fiandra con quelli che conservansi ad Hamptoncourt non si è potuto avere mai alcuna notizia, almeno di un altro intero; per cui pare si possa credere, siano essi andati perduti, o trovinsi sepolti, Dio sa come, là ove servirono alla tessitura degli Arazzi. Oltre a que' frammenti, onde parla il Richardson a pag. 460, che capitarono nelle mani di suo padre, appartenenti ai Cartoni della *Strage degli Innocenti*, del *Presepio*, dell' *Adorazione dei Magi* e d'altri; noi ricorderemo che in Inghilterra appresso Prince Hoare esq. ritrovasi il mezzo, o la principale parte di quello rappresentante la *Strage degli Innocenti*; ed alcuni frammenti della medesima composizione presso il ritrattista Lonsdale.

Nell'opera inglese intitolata, *Dibdin-Ædes Althorpianæ*, che forma il seguito della famosa Biblioteca Spenceriana, fu dato a pag. 11, del vol. 1.°, l'intaglio eseguito da Worthington sul disegno di Satchwell, d'una testa femminile maravigliosamente dipinta da Raffaello nello stesso Cartone della *Strage*; frammento che fu comperato in Roma dal primogenito Spencer Giorgio Giovanni.

Nella descrizione dei quadri componenti il gabinetto del signor d'Abel, ministro delle città anseatiche, Parigi 1824, leggesi a pag. 9 e seg., sotto ai numeri 10 e 11 l'indicamento di due altri frammenti degli stessi Cartoni, rappresentanti, l'uno il busto di una donna abbigliata alla romana; l'altro due teste d'uomo di differente età; li quali due pezzi furono venduti all'asta pubblica in Parigi verso il 1812 da un amatore, che gli avea raccolti assieme a diversi altri.

Fra le molte copie che si eseguirono in varj tempi dei Cartoni di Hamptoncourt, furono molto celebrate quelle operate da Giacomo Thornhill, il quale li copiò di grandezza naturale, e poi li ricopiò colla proporzione d'un quarto: e queste copie si conservano nel palazzo Sommerset in Inghilterra. Lo stesso Thornhill dipinse sul Duomo di S. Paolo in Londra l' *Accecamento di Elima*, il *Sacrificio di Listri* e la *Predicazione di S. Paolo*.

Molti furono quegli incisori che pubblicarono questi Cartoni coll' intaglio; ma tutti vengono ora superati dall' espertissimo bulino del sig. Tommaso Holloway, il quale ha cominciato a disegnarli e ad inciderli nel 1800, e ne ha già pubblicato cinque, veramente maravigliosi all' occhio del critico e dell' amatore.

Alcuni altri disegni predisposti da Raffaello all' esecuzione di altri Cartoni per Arazzi, si conservano qua e là in diverse gallerie, i quali meritano particolarmente d' essere conosciuti e studiati da' giovani artisti. Il Richardson nel tom. 1.°, della sua opera *Essai sur la théorie de la peinture* ricorda a pag. 35 un disegno originale di Raffaello, rappresentante la *Discesa dello Spirito Santo* nel giorno della Pentecoste, ch' era posseduto da suo padre, e ch' egli afferma essere stato intagliato da Marcanto-

Del lavoro e dello Stato attuale degli Arazzi.

De Piles ci dice che Bernardo Van Orlay di Brusselles, Michele Coxis di Malines, ed altri Fiamminghi ch'erano stati in Roma a studiare sotto Raffaello furono incaricati o da lui stesso, o da Leone X, di sorvegliare al loro ritorno in Fiandra l'opera degli arazzi [1]. Questo lavoro esigeva effettivamente una doppia cura; la più importante delle quali era quella della fedeltà nell'espressione delle forme, dei caratteri e dello stile del disegno. Si vede a questo proposito che Raffaello, non potendovi attendere in persona, aveva avuto la più grande sollecitudine di affidare questa sorveglianza ad artefici formati da lui.

Quanto al lavoro tecnico delle materie, nessuna opera sembra che abbia riunito ad un più alto grado la ricchezza e la perfezione; giacchè le fabbriche di quel tempo impiegavano molte fila di seta, d'oro e d' argento. Egli è facile il figurarsi quale sensazione dovettero produrre, allorquando comparvero in Roma questi arazzi, in tutta la loro freschezza, e con tutto lo splendore delle loro tinte. Il Vasari ne parla con entusiasmo [2]: questo

nio, ma che il Bartsch invece attribuisce a Giacomo Caraglio.

Tre altri di questi primi disegni o studj preparatorj di Raffaello furono intagliati da Gio. Teofilo Prestel, e da lui pubblicati a Norimberga nel 1780, che ciascuno può vedere nel volume che porta per titolo *Desseins des meilleurs peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pay-Bas etc.*

Il sig. Giuseppe Vallardi di Milano nella sua raccolta di disegni originali, che da alcuni anni va formando con grande amore e dispendio, ne conserva alcuni di quelli operati per arazzi da Raffaello, e da' suoi scolari. Tra questi sono degni di particolare menzione due eseguiti sopra carta di que' tempi, a penna, a bistro e lumeggiati, e d' una bella conservazione. Il primo, lungo piedi parigini 1 e lin. 3, ed alto poll. 8 e lin. 6, rappresenta la *Storia del cavallo di Troia*, come la narra Virgilio, nel secondo libro dell'*Eneide*. Quantunque nella cornice di questo disegno si riconosca la mano di Pierin del Vaga, tuttavia si vede con sicurezza che il soggetto di mezzo fu composto e disegnato dal Sanzio; il quale sollecitato da Francesco I, re di Francia, affinchè gli disegnasse alcune composizioni da fare eseguire in arazzi, occupato come era in tantissime opere, ne avrà schizzato i pensieri di tutti, disegnato la composizione di alcuni, ed affidatone il compimento a' suoi scolari, fedeli esecutori de'suoi inventi. Questo disegno apparteneva dapprima a Giulio Clovio, di cui parla il Lanzi vol. 4.°, pag. 24, siccome si sa dal nome scrittovi di dietro; passò di poi in potere della principesca famiglia Albani di Urbino, presso la quale ritenevasi opera di Raffaello; e questa il regalò sul finire del secolo XVIII al conte, generale Giuseppe Lechi, il quale ebbe la sfortuna di perderlo nel 1799 per le calamità politiche, cui soggiacque la sua casa; e capitò da ultimo nelle mani del sullodato sig. Vallardi. Il secondo, lungo piedi 1, poll. 7, lin. 10, ed alto 1 e 2 rappresenta il *Bambino Gesù portato al Sacerdote nel Tempio da' suoi genitori*, soggetto copiato da Giulio Romano da quello stesso dipinto da Raffaello per uno degli arazzi, alla stessa maniera del primo. Giulio dipinse inoltre questo stesso soggetto in un quadro a olio, che si conserva nel Louvre in Parigi, e si trova intagliato nel *Gabinetto* di Crozat.

1 *Abrégé de la Vie des Peintres*, pag. 170.

2 Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 213 e seg. = Baldinucci, *Notizie dei Professori* ecc., tom. 1.°, pag. 225.

lavoro, dice egli, pare il prodotto d'un'arte soprannaturale piuttostochè dell'industria umana; e non si può a meno di maravigliarsi in veggendo come con semplici fila si possa giugnere ad eseguire tutte le più minute parti delle figure, e tutta la morbidezza delle carni e tutti quegli accessorj di piante, di animali, di edifizj, cui l'occhio ingannato prende per l'opera del pennello.

Malgrado ciò che la novità della cosa dovette aggiugnere naturalmente allora al sentimento dell'ammirazione, bisogna convenire che pur anche dopo tre secoli, parecchie parti di queste opere sono atte a produrre una specie d'illusione che la stessa pittura non uguaglierebbe. Tale illusione risulta dalla natura, e per dirlo in un modo più chiaro, dal materiale de' processi imitativi della arazzeria, la quale per rispetto a tutto ciò che consiste in drapperie, stoffe, abbigliamenti, adopera nel copiarle le stessissime sostanze, onde sono formati li modelli in natura. Lo stesso diremo delle armature, delle corazze, degli scudi e d'altri oggetti pertinenti alla milizia antica, nella cui esecuzione entrano le sostanze metalliche. Ella è cosa singolare, che nessuna maniera di colori pittorici potrebbe disputarla per l'effetto dell'illusione in tutti questi oggetti, coll'uso dei fili metallici d'oro o d'argento, i quali, a parlar rettamente, vi rendono la imitazione identica.

Quindi anche di presente tutte queste parti degli arazzi hanno conservato una forza di tono, e d'effetto sorprendente; nel mentre che il restante ha dovuto provare per la sola azione del tempo più o meno di scadimento. Alcune parti del colore nelle carnagioni, e negli oggetti chiari soprattutto, ne'quali si sono impiegate le fila di seta, sono decadute; e da ciò provenne in più luoghi una mancanza d'armonia, cagionata dal contrasto delle altre parti, nelle quali alcuni colori minerali hanno conservato tutto il vigore del loro tono primitivo.

Qualunque siano per altro li cangiamenti sopravvenuti per tali cause nell'accordo di questi arazzi, essi formano però sempre uno dei monumenti che manifestano nel modo più luminoso la forza e la vastità del genio di Raffaello.

Sala di Costantino.

La sala detta di Costantino è la prima e la più grande di tutte quelle cui nel Vaticano Raffaello diede il suo nome. Abbenchè dessa sia stata dipinta dopo la sua morte da Giulio Romano, e da alcuni altri sicuramente della sua scuola, non abbiamo potuto tralasciarne la descrizione fra quelle de' suoi ultimi lavori. Primieramente egli è certo [1] che dopo il Breve di

[1] Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 212.

Leone X, Raffaello non solo avea fatti li disegni delle sue principali pitture; ma oltre ai progetti da lui dati de' relativi ornamenti, avea di già messo mano ad alcun soggetto di questo insieme, siccome lo testificano le due belle figure allegoriche, onde parleremo fra breve.

La sala di Costantino, oppure li soggetti che dessa rinchiude fanno scorgere chiaramente il sistema *istorico-allegorico* in relazione colla storia della Santa Sede, che Raffaello non ha cessato mai di seguire e di effettuare nelle sue composizioni del Vaticano dopo aver terminata la sala della *Segnatura*.

Abbiamo già fatto osservare poco prima, che li quattro soggetti della sala seguente non sono altro che allegorie istoriche, onde l'oggetto, siccome quello di ogni allegoria, è di far vedere una cosa sotto la figura di un' altra: e per tal modo alcuni fatti particolari del tempo e della storia de' pontificati di Giulio II e di Leone X furono dipinti dal pennello del Sanzio, sotto i titoli e le apparenze di fatti tolti o dai Libri santi, o dalla Storia antica.

Nell' ultima sala, o quella di *Torre Borgia*, la politica della corte di Roma non poteva tralasciare di celebrare la munificenza di Carlo Magno verso la Chiesa. Per la stessa ragione vediamo nel peristilio della Basilica di S. Pietro collocate di riscontro dall'una e dall' altra parte le statue equestri dei due principali benefattori della Chiesa romana, Costantino e Carlo Magno; per la stessa ragione conveniva che la prima delle sale, per corrispondere all' ultima, contenesse la storia del primo Imperator romano che abbracciò il cristianesimo, e che si suppone avere donato Roma al papa S. Silvestro.

Prima di parlare di questi soggetti, de' quali due soli sono stati dipinti sui disegni di Raffaello, conviene fermare l'attenzione sopra due delle figure allegoriche ch' egli stesso ha dipinte a olio, e che formano una piccola parte dell' ornato del basamento di questa grande sala.

Figure della Giustizia e della Clemenza.

*Intagliate da Strange.*

Verso gli ultimi anni di Raffaello, un pittore veneziano, Sebastiano del Piombo, l' ingegno del quale cercavasi, siccome racconteremo più innanzi, di opporre a quello dell'Urbinate, avea immaginato, per ignoranza del fresco, di sostituire la pittura a olio sopra intonaco. Raffaello ugualmente esperto nelle due maniere di dipingere, volle pur fare la prova della nuova maniera; ed avea stabilito d' usarne per le pitture della sala di Costantino, il perchè gli intonachi vennero preparati con questa intenzione. Il Vasari ci dice [1],

[1] Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.°, pag. 331, dove afferma pure che le due figure, onde parla qui lo Storico, sono state dipinte da Giulio, e dal Penni; ma da periti dell'arte sono giudicate di mano del Sanzio.

che il successo non corrispose alle speranze che si aveano di tale novità; e più tardi Giulio Romano per dipingere la battaglia di Costantino, fece gettare a basso il vecchio intonaco, e ritornò alle maniere ordinarie dello a fresco.

Tuttavia susistono ancora nel basamento di questa sala due belle figure dipinte a olio da Raffaello, e che lo furono sicuramente come un saggio della maniera che voleasi sperimentare. Il tempo ha provato sopra queste opere, siccome l'ha fatto su quelle di Sebastiano, che la pittura a olio s' annerisce sopra gli intonachi ne' quali entri la calce.

Ad onta di ciò, e che il loro tono abbrunato levi l' armonia in questa sala con quello degli a freschi, le due figure di Raffaello sono ben conservate sotto altri rispetti. Esse sono d' una dimensione oltre il naturale, e rappresentano la Giustizia e la Clemenza. La prima è osservabile per un' acconciatura di panneggiamento largo e grandioso, per una posa ed un atteggiamento graziatissimi. Ha la testa rivolta, e la sua vista si dirige verso la bilancia che tiene con una mano; mentre tiene l'altra appoggiata sul lungo collo d' uno struzzo che le sta d' accanto. Quale fu mai la ragione che ha fatto dare alla Giustizia lo struzzo per attributo? *

Non abbiamo bisogno di fare la stessa dimanda sull'agnello che trovasi ai piedi della Clemenza; giacchè questo simbolo è il solo che la caratterizzi,

* Supposero gli antichi che lo struzzo avesse la particolarità di dimenticarsi facilmente anche delle più care affezioni. Raffaello, con porlo a canto della Giustizia, avrebbe voluto esprimere quello spoglio di prevenzioni e di riguardi, che tanto contribuisce alla rettitudine de'suoi libramenti?

Intorno a questa figura, ci scriveva l'ottimo Missirini: . . . . « Fu l'ultima opera eseguita da Raffaello. Ma, quantunque questa pittura sia sempre in sè grande e bellissima, con atto grazioso, e dolce espressione, tuttavia li grandi Maestri dell' arte vi hanno scorto, ch' essa lascia desiderare il compimento di quella purità e squisitezza, che nelle altre opere del Sanzio s'ammira; e specialmente quella giudiziosa misura, ch' ei tenne in tutto. E trovandomi io col sommo Canova ad esaminare quella pittura ei meco prese ad esclamare: Beato Raffaello a cui la stessa morte immatura fu un benefizio del Cielo! La sua benigna fortuna lo tolse per tempo; e già il suo merito e la sua celebrità erano giunti al sommo. Nè già meglio ei dipinger potea, ch'ei si avesse fatto! nè più cose un artista anche vecchissimo potria fare delle sue: avvegnachè le sole Vergini ch' ei ritrasse basterieno alla vita, anche lunga di qualunque pittore. Egli pare la perfezione delle arti, dell' ingegno e della mano avesse un limite prefinito. Raffaello lo toccò, e vivendo ancora potea eccederne il confine; perchè parmi da alcun che di questa figura della Giustizia, ch'egli avria corso pericolo col raffrontarsi sempre colle meraviglie anteriori del suo divino pennello. Così egli lasciò tutto perfetto, e non ebbe torto il Bellori di dire, che non mosse mai linea ignobile; non palesò mai vil pensiero, sollevando ogni tratto suo alla dignità, alla grazia, alla bellezza. »

Si pretende da molti ch' egli stesso Raffaello dipingesse nel medesimo modo ancora la testa del S. Urbano, che quivi vedesi nel contorno del quadro principale.

quantunque anche senza di esso la figura sola si farebbe riconoscere per quello che è, all'ingenuità del suo contegno, e all'aria della sua fisonomia.

Soggetti relativi alla Storia di Costantino.

Leone X avea premura di voler terminare le pitture della sala di Costantino, e Raffaello avea pure buonissime ragioni, come lo si vedrà, per soddisfare alla volontà del Papa. Pare ch' egli stasse disponendo tutti li materiali di questa grande e nuova intrapresa, nel mentre che lavorava dietro alla Trasfigurazione, l'ultimo de' suoi quadri a olio, e che sicuramente lo impedì di terminare li disegni della sala di Costantino.

Quattro grandi soggetti relativi alla storia del primo imperatore cristiano doveano occupare le quattro facce di questo vasto luogo; cioè, la sua Visione celeste, la sua Battaglia contro Massenzio, la Cerimonia del suo battesimo e la Donazione di Roma, ch'egli fece al Papa.

Pare che Raffaello si sia occupato di questi soggetti nell' ordine da noi accennato, il quale è pure l' ordine cronologico dei fatti. Vedremo ch' egli fece li disegni dei due primi; il perchè potremo conseguentemente comprendere le loro pitture nel numero delle sue opere, quantunque desse siano state eseguite dopo la sua morte.

Ma noi ci crediamo dispensati dal far menzione delle due altre, cioè, del Battesimo e della Donazione, solo per attribuirne e l' invenzione e l'esecuzione a Giulio Romano e a Francesco Penni, li due legatarj del Sanzio. Il Vasari [1] li nomina in fatti tutti e due; e gli associa nei lavori di questa gran sala, *le cui invenzioni*, aggiunge egli, *sono dovute in gran parte a Raffaello.* Queste parole concordano benissimo colla esistenza dei due disegni, onde noi terremo parola: ma confermano in pari tempo quello che indicano il genere e la composizione del Battesimo di Costantino e della Donazione, cioè, che questi due soggetti furono per intiero l' opera dei due legatarj, e probabilmente di uno solo. Siccome egli è indubitabile che la Visione e la grande Battaglia occuparono il pennello di Giulio Romano solo, così è probabilissimo che Francesco Penni avrà da solo messo mano ai due altri. Il Battesimo che porta la data [2] del 1524, e così pure la Donazione rappresentano, secondo l' uso allusorio seguito da Raffaello nelle altre pitture di queste sale, il papa S. Silvestro, sotto la figura di Clemente VII *.

[1] Vasari, *Vita di Francesco Penni*, tom. 3.o, pag. 337.

[2] Bellori, *Descrizioni delle Immagini*, ecc., pag. 120.

* Quantunque di questi due quadri co' quali vennero compiute le pitture della sala di Costantino, non siansi conservati i primi disegni di Raffaello, alla cui mancanza appoggia lo storico francese la sua asserzione, che non siano cioè stati preparati da

Visione celeste di Costantino. — Intagliata da Francesco Aquila.

Egli è certo che li due più belli soggetti della sala di Costantino ebbero Raffaello per autore, e furono dipinti sui disegni che ne avea lasciati. Richardson parla, come avendolo veduto [1], del disegno della Visione celeste, fatto a penna da Raffaello, acquerellato e lumeggiato; e ne indica le differenti gallerie per le quali è passato prima d'ornare il gabinetto del duca di Devonshire.

Raffaello, in questa composizione ha preso per momento del suo soggetto, quello in cui l'imperatore parla a suoi soldati. Sempre fedele osservatore dei costumi dell'antichità egli ha saputo con grandissima abilità conformarsi ai modelli dei bassirilievi della colonna Traiana, o degli archi trionfali, che ci offrono sì di spesso l'atto di parlare ai soldati, atto presentato pure sopra una quantità di monete imperiali. Costantino è figurato medesimamente in *suggestu* d'innanzi alla sua tenda, nell'atto di esortare li suoi soldati: ed in quanto allo stile in generale, ed in quanto alle minute parti si può dire che è dessa una composizione del tutto antica; e la si prenderebbe per una semplice ripetizione di quella specie di scene tanto comuni nelle opere romane. Ma la testa dell'imperatore e li suoi occhi, diretti verso il cielo, guidano pure verso l'alto del quadro l'attenzione dello spettatore, il quale vede con Costantino una Croce raggiante portata da tre piccoli angeli, e più lungi legge scritte le tre famose parole ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ, *vinci in questo;* ed ecco il vero soggetto della allocuzione espressa.

In lontananza si veggono alcuni dei principali monumenti di Roma, ed alcuni soldati che accorrono per accrescere il gruppo di quelli che stanno attorno alla ringhiera. Sul primo piano, inferiormente alla ringhiera veggonsi due giovani portanti le armi dell'imperatore, e dall'altra parte, la figura grottesca d'un nano, il quale con ambe le mani cerca di porsi sul capo un elmo.

Differenti ragioni si sono addotte per l'introduzione di questo estraneo

Raffaello, è probabilissimo che il Sanzio ne avesse di già disposte e preparate le invenzioni, siccome affermano il Taja nella sua *Descrizione del Palazzo Apostolico*, il Fea in quella *di Roma*, il Bellori in quella *delle Immagini*, e molti altri; i quali anche s'accordano ad attribuire l'esecuzione dell'ultima pittura, la *Donazione*, a Raffaello del Colle; e giudicasi per rispetto allo eseguimento di gran lunga superiore alla terza, *il Battesimo*, operata dal Penni. Ambedue queste pitture furono disegnate ed incise da Francesco Aquila nel 1722, assieme a tutti gli a freschi delle sale Vaticane dipinte dal Sanzio.

1 Richardson, *ibidem*, tom. 4.°, pag. 416 e seg., dove saviamente confrontando il suddetto disegno originale di Raffaello collo eseguimento a fresco operato da Giulio Romano, osserva alcune delle principali varietà introdottevi malamente per soddisfare al capriccio degli allogatori delle opere; causa fatale il più delle volte di far commettere spropositi grossolani agli artefici più abili!

e bizzarro accessorio: ma Richardson ne assicura che il disegno originale non presenta, nè le figure dei due giovani, nè quella del nano, nè alcuni altri accessorj riservati sicuramente alla esecuzione della pittura: e quindi pare che non se ne debba chiamar conto che a Giulio Romano, o se si vuole a Bellori [1].

Battaglia di Costantino.

*Intagliata da Aquila.*

Il medesimo Bellori, d'accordo col Vasari per attribuire a Raffaello l'invenzione e la composizione della battaglia di Costantino, fa osservare che il Vasari adopera la sola parola schizzo parlando del disegno che rappresenta questo grande concetto, e vuol dimostrare che questa parola non ne rende bastevolmente l'idea. Andrea Sacchi, aggiunge egli, aver veduto in Bologna il disegno originale, sul quale Giulio Romano dovette lavorare. Desso disegno trovavasi effettivamente presso il conte Malvasia in Bologna, dove fu ammirato da Richardson *.

1 Bellori pretende che questo nano fosse il ritratto d'una persona burlesca, che serviva di divertimento alla corte, e che apparteneva al cardinale Ippolito de' Medici: *Descrizione delle Immagini* ecc., pag. 107. *Vedi* anche *Richardson*, pag. 419.

* *Vedi* Malvasia, *Felsina Pittrice*, parte 3.ª, pag. 522 = Bellori, *Descrizione* ecc., pag. 115 = Richardson, tom. 4.°, pag. 427 e seg.

Alle notizie che tutti possono leggere ne' succitati autori intorno al primo disegno originale di Raffaello, di cui parla il Quatremere, noi aggiugneremo quelle relative ad un frammento del grande Cartone, che deve essere stato eseguito sul disegno istesso per trasportarne la composizione sull'intonaco.

Questo frammento, comechè molto guasto, è preziosissimo, e conservasi nella Quadreria annessa alla biblioteca Ambrosiana, in cornice con cristallo, sotto al famoso Cartone della *Scuola d'Atene*, del quale abbiamo parlato a pag. 47: fu eseguito a matita nera o carbone, ed è lungo piedi parigini 7 e ½, poll. 2, lin. 4, e alto piedi 2, poll. 4 e lin. 9. Rappresenta alla sinistra dello spettatore un gruppo di tre combattenti a cavallo, che per li primi si presentano a Costantino, due de' quali mostrano a lui ciascuno una testa recisa, e l'altro quasi di prospetto gli addita Massenzio caduto nel fiume col cavallo: alcune delle parti principali d'un altro destriero sopra al quale, in atto di corsa e rivolgentesi un cotal poco, siede un guerriero collo scudo imbracciato, e colla destra rivolta sù d'esso addita dietro a lui qualche cosa. Superiormente a questo mirasi altra testa di cavallo sopra cui un altro combattente tiene pei capelli due teschi recisi e barbati. Nel mezzo un cavaliero ed un pedone stanno in atto di combattere, e qua e là per terra veggonsi sparsi guerrieri e cavalli o morti o morienti. Alla destra un gruppo di arcieri stanno sulla sponda di un fiume alcuni per scoccare dardi, altri gli hanno già scoccati contro li nemici che dall'opposta riva s'avanzano ad assalirli per un ponte.

Noi abbiamo avuto l'opportunità di esaminare questo prezioso frammento con un intendentissimo di belle arti, il quale aveva visitato le principali gallerie d'Europa, ed osservato e studiato in esse tutti li disegni originali del Sanzio che conservano, e con tutta quella sicurezza che dalle ragioni dell'arte proviene, affermava apparire in questo tutta la maniera di Raffaello. « Ricercandolo partitamente vi si riconosce, egli diceva, tutto il modo di disegnare le estremità di mani e di piedi, e per fino que'se-

Si sono raccontate queste particolarità per dimostrare che se l' onore dell'esecuzione fiera ed ardita di questo grande soggetto appartiene realmente a Giulio Romano, bisogna rendere a Raffaello tutto intiero quello della più grande composizione istorica che esista in pittura. A voler credere al disegno originale, questa vasta scena di battaglia sarebbe stata più numerosa nelle figure, più variata ne' suoi aspetti. La lontananza avrebbe presentato una catena di montagne, alle cui falde si sarebbono veduti a combattere alcuni distaccamenti dei due eserciti; lo che avrebbe contribuito, ampliandone il soggetto, a dargli, mirandolo, una maggiore estensione. Giulio Romano nella sua esecuzione ha soppresse parecchie di queste parti. Pare che abbia avuto in animo di rendere la composizione più riunita e più compatta, se si può dirlo, quasi avesse voluto dare l'idea d'una mischia più confusa. Quindi gli fu dato qualche volta il rimprovero d'avere per tal modo rinserrata la sua battaglia sopra una sola linea in lunghezza, un poco troppo a somiglianza

gni degli occhi tanto nelle figure che nei cavalli, che sono proprj esclusivamente della maniera di Raffaello, siccome ebbero ogni capo scuola il loro particolare, che singolarmente li distingue. Quantunque l' argomento sia molto diverso da quello della *Scuola d'Atene*, confrontando tuttavia la maniera di disegnare di quello con questo in tutte quelle parti singolari in cui Raffaello è sempre lo stesso, si convince apertamente, esser questo prezioso frammento della mano medesima del Sanzio indubitatamente; e chi diversamente pronunciò su d' esso, o nol esaminò bene, o per altre mire pronunciò un differente giudizio. Egli è vero che lo a fresco essendo stato eseguito da Giulio Romano dopo la morte del Sanzio pare cosa più probabile che Giulio medesimo operasse il Cartone sul disegno lasciato dal suo maestro: ma è altresì probabile che Raffaello avesse potuto disporre anche il Cartone di questa composizione, nella quale la sua immaginazione si sarà preferibilmente allettata; e questo frammento n'è la prova più evidente. »

In questo pezzo di cartone si veggono ancora conservati li fori onde venne spolverato sulla parete del Vaticano, come si vede in tanti altri dello stesso Raffaello; e particolarmente in quello del ritratto di papa Giulio II, di cui parlasi a pag. 134, della stessa misura del dipinto, ed il quale conservasi in casa Corsini a Firenze. Alcuni hanno pensato che Raffaello non si fosse legato a tanta precisione di forare li suoi Cartoni o disegni, per trasportarli sul piano dove li voleva eseguire in pittura; ma che ciò si facesse da chi li copiava o ne eseguiva le composizioni. Ciò potrà esser vero relativamente alle pitture a olio; e il Cartone di casa Corsini, operato dal Sanzio per la sua tavola potrà aver servito allo scolaro per farne la copia; nella quale occasione dallo stesso sarà stato bucato per trasportarne sulla tavola esattamente i contorni segnati dal maestro: ed anche nel caso nostro è giustissima questa osservazione, perchè lo scolaro eseguì la pittura, onde il maestro aveva preparato il Cartone. Ma tuttavia è forza confessare che, essendo la maggior parte dei Cartoni di Raffaello punti con un ago sopra i contorni, egli stesso si servisse di questo metodo per trasportarli sulle tavole, tele o sul muro: che se i detti Cartoni non si veggono guasti dello spolverizzo che vi si batte sopra per introdurre il nero nei piccoli fori fatti dall'ago; bisogna credere che sotto vi ponesse una seconda carta bianca, la quale ricevendo medesimamente tutte le punture, servisse questa di spolvero per passare il disegno sul piano da dipingere.

di quelle che la scultura per causa della natura ristretta de' suoi mezzi, fu forzata di far vedere sopra li bassirilievi antichi.

Nessun pittore ha saputo meglio del Sanzio imitare l'antico, non prendendo dalle statue e dai bassirilievi degli antichi se non ciò che conviene al genio della pittura. Troppo spesso si cadde in errore volendo produrre col pennello lo stile e il gusto della scultura, o nel comporre quadri i quali non sono che bassirilievi, o nel dare al carattere del disegno quella certa freddezza propria tutta del marmo; oppure nello imitare, nell' acconciatura de' panneggiamenti, la durezza delle pieghe angolose e perpendicolari di certe statue. Raffaello dotato d' un sentimento non meno squisito di quello che fosse il suo gusto, ha dato in questa materia la lezione e il modello della giusta via da tenersi. Nessuno ha messo a profitto più di lui gli esempli dell' antica scultura; ma egli ne seppe trasfondere ne' suoi quadri le tracce, le pratiche e lo stile corredandoli però di tutte le cognizioni e tutti i mezzi dell' arte sua.

Non è punto da dubitare, che gli ammirabili bassirilievi delle battaglie di Traiano, trasportati all' arco di Costantino, e quelli eziandio della colonna Traiana, non abbiano guidato Raffaello nel concepimento generale, come pure nelle idee particolari della sua Grande Battaglia. L' osservatore vi troverà certamente diverse combinazioni attinte alle pure fonti dell' antichità; e il critico che analizzasse questa grande composizione, figura per figura, gruppo per gruppo, vi scoprirebbe sicuramente alcuni impronti di sentimenti ed idee, alcune rassomiglianze d' attitudine, d'azione, di espressione: ma noi siamo di parere che gli sarebbe impossibile assolutamente lo indicare in essa una sola figura trasportata dai marmi antichi sopra la tela in maniera da far dire che l' una fosse copia dell' altra.

Ecco quale deve essere nelle opere dell' arte l'imitazione che possono usare i posteri sulle opere de' loro predecessori; e tale è quella appunto che ha distinto sempre gli uomini di genio in tutti li generi. Questi non s'incontrano co' loro antecessori, che quasi viaggiatori, i quali per descrivere un paese passano per le medesime vie, si ritrovano negli stessi luoghi, e non possono non ricevere alcune somiglianti impressioni; ma queste diversamente modificate produrranno immagini differenti.

Qualunque possa essere il soccorso onde Raffaello potè andar debitore alle opere dell' antichità, egli è certo intanto che non vi avea trovato, siccome pure in quelle de' moderni suoi predecessori, nullo modello di una composizione sì vasta, sì complicata, sì mista, che sembra essere la parola più propria; e tuttavia quello che fa maraviglia, abbenchè Giulio Romano

l'abbia ristretta un poco più che nol comportava il disegno originale, niente v' ha di confuso, e l'occhio non v'ha bisogno d' alcuna spiegazione *.

Vi si distingue colla più grande chiarezza il movimento generale dell'esercito di Costantino, che insegue l' inimico e lo costringe a gettarsi nel Tevere, dove si vede Massenzio che sta per precipitarvisi col suo cavallo; e nello stesso mentre più lungi un simile movimento ha luogo sul ponte Flamminio, dove, secondo Eusebio, il tiranno avea fatto preparare altro ponte destinato ad aprirsi ed a rompersi sotto i passi di Costantino se lo avesse perseguito fino in Roma.

Un bassorilievo dell'arco di Costantino, del numero di quelli propriamente che furono eseguiti a' suoi tempi [1], e che segnano la decadenza dell' arte, rappresenta ugualmente la disfatta di Massenzio. Tutto l' esercito, fanti e cavalieri, appaiono sommersi nelle acque del Tevere, che si vede personificato presso un'arcata, sopra la quale sorgeva, prima che venisse guasta, la figura di Costantino coronato dalla Vittoria.

E così l'Urbinate nella sua composizione è stato fedele alle testimonianze della storia e a quelle dei monumenti.

Quello che noi abbiamo detto della generalità di questa composizione, s'addice a ciascuna delle sue parti, la cui descrizione riuscirebbe tuttavia e troppo difficile e superflua. È dessa un concatenamento di scene particolari, nelle quali tutti li furori dell' arte sanguinosa dei combattimenti sono resi secondo il sistema di guerreggiare appo gli antichi; sistema che prestava all' azione drammatica dell'arte quello che non le offre presentemente la nuova tattica, la quale non mette in moto che le sole masse. Anticamente il valore individuale era messo più alla prova; un grande combattimento generale non era soventi volte che una riunione di piccoli combattimenti personali, che si possono dire di corpo a corpo. In allora il genio dell' artefice

* Questa istoria, che si finse dipinta sopra un arazzo, è lunga appena piedi 34, ed alta 15; eppure in questa sola estensione tutto è rappresentato in grandezza naturale il gran fatto di due numerosissimi eserciti di cavalli e fanti, la mischia, i molti accidenti, la superiorità del vincitore, la sconfitta e l'annegamento del tiranno coll' intera distruzione del suo partito: vi si veggono il Tevere, il ponte, il campo, il monte Mario, e per ultimo l' aiuto invisibile del Cielo, dato a Costantino da tre Angeli, che impugnano la spada a favore di lui.

« È mirabile, così ne scriveva il lodato sig. Missirini, nella battaglia di Costantino, che non solo la moltitudine delle figure ivi poste si combinano in armonia coll'assieme del quadro, ma ogni gruppo vi fa un quadro a parte: la quale avvertenza dovriano avere tutti li grandi compositori. Li disegni di tutta questa grande parete ritratti dal Camuccini formano per sè soli una galleria di composizioni compiute, anche prese isolatamente. Ciò prova l' altezza insieme, la vastità e l'ordine della concezione di Raffaello. »

[1] Non bisogna confonderli con quelli che furono levati dall' arco di Traiano.

non si occupava che della scelta da farsi di tali azioni particolari, per formarne l'intiera sua composizione.

Raffaello in questa si è mostrato inimitabile colla variata moltitudine delle combinazioni de' suoi gruppi di combattenti, collegati all' insieme, e che se ne staccano facilmente colla diversità de' movimenti e col contrasto delle espressioni. Si torce volontieri, per esempio, lo sguardo da quello spettacolo di sangue e di furore, per diriggerlo sopra il commovente episodio d' un padre che toglie dalla mischia il corpo morto di suo figlio, dipinto sul primo piano del quadro. Non possiamo pure tralasciar di citare, come un merito principale di questa composizione, l'arte onde Costantino brilla, s'erge, si fa distinguere nel mezzo di essa mischia, e si trova messo in relazione col suo rivale, il quale non può evitare la morte, tra il fiume che sta per sommergerlo, e la lancia del vincitore, che sta per trapassarlo.

Cotale abilità nel far così primeggiare il soggetto principale non è la sola conformità che distinguesi tra la battaglia di Costantino, e quella di Alessandro. Le-Brun ha saputo approfittare dell'opera del suo predecessore da grande maestro, e con un ingegno originale; ma ad onta del gran numero di bellezze, che il suo genio ha saputo spargere prodigalmente nella collezione delle sue composizioni, non ha potuto nè superare Raffaello, nè contendere alla battaglia di Costantino il vanto di restare ancora il tipo, e il più perfetto modello della pittura delle battaglie di genere eroico.

Havvi nell' esecuzione di tutte le arti un legame sì stretto tra il fondo dell' idea d'un soggetto, e la forma del linguaggio esprimente tale idea, che si dura fatica per sapere e per dire quale contribuisca più all'impressione, o l'idea fondamentale che comunica la sua virtù alla forma, o la forma che tanto contribuisce a rendere cotale idea sensibile. Ma se si tratta di quelle arti che non parlano all' animo se non per mezzo degli occhi, quanta importanza non acquistano i mezzi pratici che rendono il concepimento visibile? Egli basta per ben comprenderlo, il richiamarsi alla mente quello che diviene anche un capo d' opera della pittura, riprodotto da una debole copia, o da un mediocre intaglio.

Era quindi possibile che l' invenzione di Raffaello perdesse molto del suo merito in una esecuzione, cui nè la sua mano, nè li suoi consigli ebbero parte veruna; e poteva darsi ancora che una certa circonspezione nel seguire pur anche li modelli del maestro, cagionasse nella esecuzione quella specie di freddezza, in cui cade facilmente quegli che non si considera, che quale traduttore del pensiero altrui. Ma Giulio Romano si era troppo identificato colla maniera del suo maestro per meritarsi un tale rimprovero. Si direbbe anzi, che più libero in qualche maniera, egli si sarebbe

abbandonato di più alle sue proprie forze, ed avrebbe aspirato ad acquistare colla sua esecuzione l'onore della originalità. In più d'una delle opere di Raffaello, egli era entrato a parte del lavoro, in maniera per altro da lasciare dubbio sulla parte che gli spettava. In questa all'incontro, vale a dire nella più vasta composizione che abbia dipinto il pennello istorico, egli non ha più socio, e tutto il merito consistente in ciò che dicesi genio dell'esecuzione, a lui solo appartiene.

Perchè si porrà qualche restrizione a un elogio, che torna sempre a lode del Sanzio? giacchè si può dire con ragione che l'abilità dell'allievo fa una parte del merito e della gloria del maestro.

Non si può adunque lodare abbastanza il pittore della Battaglia di Costantino, pel vigore del disegno e l'energia dell'espressione che ha saputo dare a quest'opera, per la condotta giudiziosa del grande numero di figure e di gruppi rappresentati, senza esagerazione, nelle pose le più contrastate; per la distribuzione chiara e intelligente delle masse, dove ciascuna azione è nettamente espressa; per la bella imitazione delle forme, dei costumi, delle armature antiche; per la vivacità e l'arditezza d'un pennello, il quale, fedele storico e del soggetto e della sua anima; non è rimasto al disotto di nessuna di quelle qualità che le convenienze richiedevano. Si può credere ancora ch'egli avrà attinto dal soggetto medesimo quell'entusiasmo e quel calore d'esecuzione che vi si ammirano. Pare, ha detto un abile critico, che l'artefice trasportato dalla vivacità stessa dell'azione che rappresenta, prenda parte all'ardore guerriero che dipinge, e combatta, se così si può dire, col pennello [1].

La pittura quanto al colore ed al tono generale è stata rimproverata, egli è vero, d'un po' di durezza e di nerezza nelle ombre, d'un po' di asprezza d'effetto, e d'una certa crudezza di contorni. Tuttavia il Poussin, buon giudice in questa materia, esaminando un giorno con Bellori l'opera di Giulio Romano, gli disse che quella certa asprezza ch'era in questa pittura, gli piaceva, e gli pareva d'accordo col carattere d'una sì *fiera mischia, ed atta a rendere come conviene il furore e l'impetuosità de' combattenti* [2]. Vi sono in fatto certe combinazioni d'armonia che produce il solo caso; siccome vi sono pure certi difetti che convengono a certi soggetti, e vi divengono bellezze [*].

[1] Bellori, *Descrizioni delle Immagini* ecc., pag. 116.

[2] *Ibidem*, pag. 118.

[*] Giusta la promessa che abbiamo fatta a pag. 69, riporteremo qui l'opinione del sig. Fuselì intorno alla fine, che secondo lui, ebbe chi eseguì le pitture delle Sale Vaticane, o chi ne suggerì li soggetti.

Egli crede che questa serie di pitture formino un immenso dramma allegorico,

Nuove particolarità sulla rivalità di Michelangelo e di Raffaello.

Noi abbiamo di già detto una parola sulla ragione che ci ha fatto parlare delle grandi composizioni della sala di Costantino prima del quadro della Trasfigurazione, avvegnachè desse siano state eseguite dopo Raffaello, siccome abbiamo veduto. La Trasfigurazione è tanto riconosciuta per l'ultima sua opera, e la sua ricordanza è così attaccata all'idea della morte del suo autore, che sarebbe sembrato certamente cosa strana il produrre di lui

rappresentante l'origine, i progressi, l'estensione ed il trionfo finale dell'*imperio della Chiesa* e del governo ecclesiastico. Nel *Parnasso*, la poesia ricondotta alla sua prima origine ed al suo primo ufficio di araldo ed interprete della prima causa, nell'universale linguaggio delle immagini dipinte e presentate ai sensi unisce gli uomini dispersi e selvaggi in drappelli religiosi e sociali. Ciò che era supposizione dell'occhio ed un desiderio del cuore, diventa gradatamente il risultamento della ragione ne' caratteri della *Scuola d'Atene*, mediante le investigazioni della filosofia, la quale dai corpi all'anima, dall'armonia corporea alle morali convenienze, e dai doveri sociali ascende alla dottrina di un Dio, ed alla credenza dell'immortalità. Qui comincia la Revelazione nel suo più stretto senso, e la congettura diventa una gloriosa realtà. Nella composizione della *Disputa del SS. Sagramento*, il Salvatore dopo la sua ascensione, seduto sul suo trono, riconosciuto figlio di Dio ed Uomo, circondato da' suoi simboli, i Profeti, i Patriarchi, gli Apostoli, e dagli Angeli, instituisce i misterii, ed inizia nel suo Sagramento i Capi ed i Sacerdoti della Chiesa militante; i quali alla tremenda presenza del loro Maestro e del celeste Sinodo, discutono, spiegano e fan manifesta la sua dottrina. Che il sagro misterio sia per dissipare ogni dubbio e vincere ogni eresia, è insegnato nel miracolo della *Messa di Bolsena*. Che senz'armi, anzi col braccio dello stesso Paradiso, egli proteggerà i suoi divoti, e debellerà i suoi nemici, ne fanno testimonianza la *Scarcerazione di Pietro*, la *Sconfitta d'Eliodoro*, *la Fuga di Attila*, la *Schiavitù dei Saraceni*. Che la stessa natura sia assoggettata al suo potere, e gli elementi abbiano da ubbidire ai suoi comandi, lo dichiara l'estinto *Incendio di Borgo*; intanto che affrettandosi a' suoi finali trionfi, la sua unione collo Stato è proclamata dalla *Visione di Costantino*, confermata dalla *Sconfitta di Massenzio*, stabilita dall'imperiale Pupillo che riceve il *Battesimo*, e s'inginocchia a prendere la sua corona ai piedi del mitrato Pontefice.

Tale è il rapido quadro della rivoluzione dipinta o disegnata da Raffaello ne' compartimenti delle stanze del Vaticano consecrate al suo nome. *Vedi* Fusli, *Lettere sulla pittura*, pag. 133; che noi abbiamo tolto dal Duppa, *Life of Raffaello Sanzio*, *London*, 1816, pag. 25 e seg.

Prima di finire di parlar di queste Sale daremo qui la notizia di un'altra pittura di Raffaello, che noi dobbiamo al cortesissimo Missirini.

« In una delle stanze Vaticane, segnata dall'impresa Cibo, è la cappa di un camminetto coll'arme della Rovere: quest'insegna veniva già sostenuta da due Angeli o putti di maravigliosa bellezza della grandezza naturale, dipinti a fresco da Raffaello nel più largo e forte suo stile. Le vicende de' tempi portarono che questi due putti fossero col muro segati di luogo, e trasportati a Bologna; da dove uno passò in Inghilterra, e l'altro ritornò a Roma per acquisto fattone dal cav. Wicar, il quale conserva tuttavia presso di sè un monumento così prezioso colla religione che merita: avvegnachè è opera stupenda, in quanto al disegno e alla grazia lo diresti delle migliori del Sanzio: in quanto all'energia del colore ti parria del Tiziano. E la pittura tuttavia tolta al muro è molto ben conservata. »

nuovi lavori dopo quello, onde terminò la sua vita. Egli è certo pure che li disegni i quali servirono alla decorazione della sala di Costantino, dovettero essere fatti prima che fosse terminata la Trasfigurazione, s' egli è vero (ciò che si contrasta ancora) che questo quadro non abbia ricevuto da lui l'ultima mano.

Arrivati finalmente a questa celeberrima pittura non possiamo defraudare il lettore del racconto di alcune particolarità meno generalmente conosciute, quantunque delle più autentiche, e che si legano d' una maniera particolare alla Storia di Raffaello, come pure a quella del quadro della Trasfigurazione, col quale porremo fine alla serie delle nostre descrizioni.

Raffaello era allora pervenuto al colmo del suo ingegno, della sua riputazione e del suo credito: non si era veduto giammai, e neppure si è veduto ancora di poi, un artefice portato dalla forza del suo genio ad un grado tale, sia di quella fama generale, che d' un nome ordinario fa un soprannome di gloria, sia di quella personale considerazione, che fa uscire un particolare dall' ordine comune della società, e lo solleva nell' opinione pubblica a quel grado distinto, che ne vien dato dalla nascita e dalla fortuna.

Il numero immenso di produzioni che aveano sparso da tutte parti la celebrità del suo ingegno, era dovuto al concorso senza esempio d' abili uomini, ond'era stato maestro, e n'era l'anima, e che onorandosi di restare suoi allievi, riceveano essi medesimi una parte di quella gloria che circondava il capo della scuola: quindi si vedevano premurosi di fargli seguito quando usciva per andare alla corte [1]. Raffaello occupava pure in essa corte un posto onorifico, come si dirà più innanzi; e in una parola, *viveva da principe* [2].

Michelangelo, lo stoico Michelangelo vivendo solo, andando solo [3], e lavorando solo formava col suo umore concentrato, col suo carattere feroce [*], e tanto nella sua persona e nella sua maniera di vivere, che nel gusto delle sue opere, il contrasto più sorprendente con Raffaello.

1 « *Per la qual cagione, si vedeva, che non andava mai a Corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo.* » Vasari, *ibidem*, pag. 228.

2 « *Egli in somma non visse da pittore, ma da principe* » Vasari, *ibid.*

3 « Disse a Raffaello in passando: *Voi andate con un gran seguito, come un generale* » Raffaello rispose: *E voi andate solo come un boia.* » De Piles, *Vies des Peintres* = Questa risposta riferita qui senza l'appoggio di nessuna autorità, ci pare piuttosto una spiritosa invenzione dello Storico francese: poichè Raffaello di benignissima natura fornito non v'ha esempio ch'abbia mai offeso altrui con villani motteggi.

* Niuno ha mai detto che Michelangelo avesse un *carattere feroce.* Quali azioni ha egli commesso, che giustifichino una tale espressione? Basta leggere le vite, gli elogj, le critiche scritte da varj intorno a questo grand'uomo: egli era fiero, ma non *feroce*; aveva, cioè, il sentimento della grandezza straordinaria del suo ingegno.

Noi abbiamo di già veduto essere impossibile che non esistesse fra di loro una vera rivalità, comunque vogliasi intendere questa parola, qualunque siasi il carattere, e qualunque il colore che vogliasi dare al senso che esprime. In parlando delle controversie messe in campo sopra quello che l'Urbinate doveva o non doveva alle opere di Michelangelo, abbiamo di già riconosciuto ch'egli non aveva potuto neppure riceverne una impulsione qualunque; ma che in questa specie d' influenza d' un artefice sopra un altro, bisognava distinguere molti gradi; che niente dimostrava che Raffaello avesse cercato giammai, non si dice di copiare Michelangelo, ma neppure di seguire le sue tracce, ad appropriarsene in nessuna guisa il gusto e la maniera. V' era dapprima tra li due rivali troppa incompatibilità: e quindi, se in Raffaello si riconosce una proprietà inerente al suo carattere, fu quella di restare sempre egli medesimo, d'essere sempre originale fino anche nelle imitazioni evidentissime che fece sullo stile degli antichi, ben altrimenti d'accordo col suo gusto, di quello che nol potè essere giammai il genio di Michelangelo.

Questa fu certamente una delle cause che innalzarono Raffaello a sì alto grado, che diedero alle sue opere una tale celebrità, che al punto specialmente in cui siamo pervenuti della sua vita e della sua istoria, egli restò realmente, e nell'opinione pubblica, senza verun concorrente.

Michelangelo veramente dopo il compimento delle pitture della cappella Sistina, ch'ebbe luogo verso la fine del 1512 [1], non diede più saggio in Roma della sua abilità. Lo troviamo da prima occupato per lunghissimo tempo nelle contese che gli suscitò l' esecuzione del mausoleo di Giulio II; di poi lo vediamo incaricato in Firenze da Leone X, nel 1516, dei progetti o disegni della facciata di S. Lorenzo; e quindi nella ricerca e nella escavazione de' nuovi marmi di Seravezza, dove secondo il Vasari [2], impiegò parecchi anni. Abbiamo veduto invece Raffaello occupato in tutto questo tempo a moltiplicare le sue opere, a perfezionare la sua maniera, ad accrescere la sua riputazione.

Non si parlava che di Raffaello; per lui solo avea voce la fama. I suoi partigiani e tutti li suoi ammiratori ripetevano concordemente « che le pitture di lui erano, secondo l' ordine della pittura, più che quelle di Michelangelo, vaghe di colorito, belle d' invenzioni, e d'arie più vezzose, e di corrispondente disegno; e che quelle del Buonarroti non avevano, dal disegno in fuori, niuna di queste parti. E per queste cagioni giudicavano questi cotali, Raffaello essere nella pittura, se non più eccellente di lui,

[1] Giulio II vi uffiziò nel S. Natale del 1512; e morì li 13 febbraio del 1513.

[2] Vasari, *Vita di Michelangelo*, tom. 6.°, pag. 220.

almeno pari; ma nel colorito volevano, che ad ogni modo lo passasse [1] ».
Tale opinione divulgandosi sempre più dovette produrre, siccome avviene ognora, una certa opposizione, la quale eccitò al più alto grado, diremo noi, il sentimento di rivalità, o piuttosto quello dell'invidia dalla parte di Michelangelo [*].

Noi saremmo quasi tentati di credere all'ultimo sentimento, sapendo dal Vasari medesimo, allievo e ammiratore appassionato di Michelangelo, ciò che questi immaginò per combattere Raffaello, senza comparire, nè compromettersi.

Fa uopo qui richiamarsi alla mente dapprima che Michelangelo, nato scultore, disegnatore ardito, dotto e profondo, non divenne pittore, siccome l'abbiamo già veduto che per occasione, se così si può dirlo, e perchè il disegno conduce naturalissimamente alla pittura. Fu quindi suo malgrado che lasciò i lavori della scultura del mausoleo di Giulio II, per gli a freschi della cappella di Sisto. Il lavoro degli a freschi s'associava molto bene colla pratica del suo disegno, specialmente in quei soggetti dipinti lungi dalla vista, i quali non richiedono nè bellezza d'armonia, nè preziosità di esecuzione. Ricordiamoci eziandio che Michelangelo si rifiutò ostinatamente di poi [2] di dipingere a olio il Giudizio finale. L'arte della pittura a olio, soleva dire egli, non essere che *un'arte da donna e da persone agiate ed infingarde*. Per lo che dobbiamo dubitare molto di possedere un solo quadro dipinto a olio da Michelangelo [3].

[1] Vasari, *Vita di Sebastiano Veneziano*, tom. 4.º, pag. 362.

[*] Michelangelo, autore della Cupola di S. Pietro, del Mosè, del Giudizio Finale, e di altissimi versi, non poteva essere invidioso di chicchessia al mondo. Gli mancava il colorito, e perciò fece venire Sebastiano del Piombo da Venezia: ma che cosa è la mancanza di tal pregio secondario, in confronto degli altri suoi meriti? — E ciò si prova anco da quanto lo stesso Quatremere dice poche pagine avanti, riportando un luogo di Mengs.

Che se da alcuni si volesse pur sostenere che Michelangelo, per quella naturale gelosia pur troppo facile ad allignare in tutti gli uomini anche sommi, si dovesse ombrare della immensa riputazione di Raffaello, sarà questa un'altra prova evidente ch'egli aveva per lui altissima stima, siccome abbiamo dimostrato in parecchi luoghi delle nostre note; e come appare da note autentiche di que' tempi mostrate al chiarissimo Missirini dall'amicizia di Francesco Cancellieri, uomo di somma erudizione. Il perchè non si sà come Ascanio Condivi nella sua *Vita di Michelangelo Buonarroti* ecc. Firenze 1746, in 4.º, pag. 56, avesse fronte di far dire a Michelangelo, *che Raffaello non ebbe quest'arte* (la Pittura) *da natura, ma per lungo studio*. Menzogna apertissima, che si oppone al costume del Buonarroti, e alla verità dell'indole del Sanzio, conosciuta da tutto il mondo: « Vuolsi adunque, così scriveva uno zelantissimo amico della verità, questo mendacio proscrivere del tutto dalla Storia dell'arti. »

[2] Vasari, *Vita di Sebastiano*, tom. 4.º, pag. 375.

[3] La Leda di Michelangelo, che fu venduta a Francesco I, era stata dipinta a

Raffaello al contrario avea praticato con egual successo tutti li generi, e tutte le maniere di pittura. Che se ci riportiamo al tempo in cui siamo della sua storia, si vede che li suoi ultimi quadri a olio, il S. Michele, e la Sacra Famiglia per Francesco I, e quelli che uscivano giornalmente dalla sua scuola, aveano dovuto propagare in tutte parti la rinomanza e la gloria del suo pennello.

Michelangelo non avendo da opporgli che la scienza e l'arditezza del suo disegno, non poteva lottare con vantaggio, fino a tanto che un pittore esercitato nelle cognizioni della pittura a olio, volesse associare l'arte sua di colorire alle forme e alle invenzioni ond'egli avrebbe somministrato il tipo. E questo comprese egli pure, chè fece scelta di Sebastiano del Piombo veneziano, buon coloritore, di già impiegato da Agostino Chigi nel suo palazzo di Trastevere, e che di poi terminò le pitture della celebre cappella di S. Maria del Popolo, onde abbiamo di già tenuto parola. La pittura a olio era totalmente del gusto di Sebastiano, che la voleva sostituire dappertutto allo a fresco, cangiandone la natura degli intonachi. Questa maniera ebbe dapprima qualche successo; e siamo portati a credere che Raffaello, per conformarsi a tale novità, ne facesse la prova nelle sue due Virtù della sala di Costantino, siccome l'abbiamo osservato poco prima [1]. Il Vasari vanta in fatto la bella conservazione dei colori del Cristo alla colonna di Sebastiano, in S. Pietro in Montorio; ma il tempo ha smentito d'assai tale elogio, e tutto quel tanto che se ne prometteva allora da quella nuova maniera.

Comunque sia, Michelangelo si associò segretamente Sebastiano [2], inclinato di già a favorire il suo partito contro quello di Raffaello: e gli persuase di dipingere sopra li disegni che sarebbe per fargli, quello che gli fosse accetto. Egli si lusingava per tale guisa che l'opera del suo disegno acquistando sotto il pennello del Veneziano e l'armonia e 'l bel maneggio dei colori, lotterebbe vittoriosamente contro la pittura di Raffaello; e tanto più se ne lusingava, in quanto ch'egli, *sotto ombra di terzo* [3], diverrebbe il giudice della gara. Pare tuttavia che non si contentasse Michelangelo di eseguire una parte cotanto passiva: essendo il primo a proclamare la superiorità dell'opera, cui prendeva interessamento, il suo voto trovava naturalmente molti che gli facevano eco, e la riputazione di Sebastiano si andava aumentando.

*Tempera. Vedi* Vasari, *Vita di Michelangelo*, tom. 6.°, pag. 234.

1 *Vedi* a pag. 228.

2 Vasari, *Vita di Sebastiano*, tom. 4.°, pag. 362.

3 Vasari, *ibidem.*

Fu appunto in quel tempo e per effetto di questa connivenza che Sebastiano ottenne di dipingere in S. Pietro in Montorio la cappella di Francesco Borgherini, dove si vede il Cristo alla colonna, onde abbiamo parlato, e 'l cui disegno viene stimato generalmente al giorno d'oggi opera di Michelangelo. La volta di essa cappella presenta il soggetto della Trasfigurazione.

Sembra che non tardasse molto a manifestarsi il segreto di questa associazione. Facilmente si comprende da tutti che Raffaello specialmente non fu l'ultimo a riconoscere il disegno di Michelangelo sotto il colorito di Sebastiano. Mengs riferisce, senza dire d' onde l' apprese, un detto di Raffaello che fa onore alla sua bell' anima ed al suo cuore. Ben lontano di dar segno del più piccolo dispiacere per cotale leggiera cospirazione contro di lui; « se ne rallegrò molto, e diceva che il Buonarroti gli faceva così un favor grande, poichè lo credeva degno di competer con lui, e non con fra Sebastiano *. »

Queste minute relazioni, poco conosciute o male connesse fino ad ora non parranno estranee alla storia di Raffaello; giacchè ci conducono precisamente all'ultima delle sue opere, quella, in cui lo spirito di rivalità, onde abbiamo avuto le prove, gli diede per competitore lo stesso Sebastiano**,

* Mengs Antonio Raffaello, *Opere*, ediz. di Roma del 1787, pag. 105 = A somiglianza di Cicerone, il quale al cominciamento del Bruto deplora la morte di Ortensio, ch' era stato suo competitore: *Cum quo*, dice egli, *certare erat gloriosius quam omnino adversarium non habere.*

E di fatti tanta avea stima e venerazione Raffaello per Michelangelo artista sommo e straordinario, malgrado le male voci degli oziosi, che hanno girato su questo proposito, che il sig. Ottley dipintore a Londra tiene un disegno operato in lapis rosso da Raffaello, e rappresentante la figura dell' Adamo di Michelangelo della Cappella Sistina. Altro disegno del Sanzio da presso un dipinto dello stesso Buonarroti esiste pure a Parigi nel gabinetto del Re di Francia; e il sig. de Piles nel ristretto della vita de' Pittori, e specialmente in quella di Raffaello, dice a tale proposito = Ma ciò che dà gran sospetto aver Raffaello profittato delle opere di Michelangelo, è che io posseggo un disegno di mano di Raffaello al dosso del quale è uno studio dello stesso Sanzio, condotto sopra una figura posta da Michelangelo nella Sistina. = Queste cose abbiamo dalla grazia del cavaliere Wicar.

** A proposito di questo competitore di Raffaello ci pare che faccia molto al caso il richiamare alla memoria de' leggitori quello che racconta M. Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della Pittura* ecc. Firenze 1735, pag. 106; e che ha ripetuto il sig. Stefano Ticozzi nelle sue *Vite dei Pittori Vecellj*, Milano 1807, pag. 150, ed hanno confermato tutti gli altri scrittori.

Nel sacco di Roma del 1527, avendo guaste i soldati di Borbone alcune teste pitturate da Raffaello in una delle Sale del Vaticano, furono rifatte da Sebastiano per volere di papa Clemente VII. E andando un giorno Tiziano per quelle camere in compagnia di Sebastiano, gli domandò chi era stato quel presuntuoso ed ignorante che aveva imbrattato quei volti, non sapendo però che Sebastiano gli avesse riformati

al quale venne allogata l'esecuzione del quadro della Risurrezione di Lazzaro, in concorrenza colla Trasfigurazione e della medesima grandezza.

Quadro della Trasfigurazione.

—

*Intagliato da Nic. Dorigny e da Ruff. Morghen.*

Il cardinale de' Medici avea ordinato a Raffaello il quadro della Trasfigurazione pel suo vescovado di Narbona; l'altro, a quel che pare, non aveva destinazione fissa. Dopo la morte di Raffaello li due quadri furono esposti al pubblico nella sala del Concistoro, dove, dice il biografo di Sebastiano [1], l'uno e l'altro ricevettero li più grandi elogj; « E benchè le cose di Raffaello, aggiunge egli, per l'estrema grazia e bellezza loro, non avessero pari, furono nondimeno anche le fatiche di Sebastiano universalmente lodate da ognuno. »

Egli è questo il caso di dire con Plinio, *immensa differentia famae;* e pare che si prevedesse allora questa differenza. Il cardinale mandò a Narbona il quadro di Sebastiano: la Trasfigurazione restò in Roma, e fu messa all'altar maggiore della chiesa di S. Pietro in Montorio. Ora trovasi nel Vaticano.

La Risurrezione di Lazzaro, da noi veduta per lungo tempo in Parigi, nel gabinetto del duca d' Orleans *, vanta sicuramente bellissime parti, un grande vigore di tono, e ben condotte espressioni. Ma che giovano tutte queste qualità ad un' opera cui mancano grandezza e nobiltà di pensieri,

« Giudizio d' imparziale, dice il Lanzi, contro cui non gli potè fare schermo la protezione di Michelangelo. »

1 Vasari, *Vita di Sebastiano Veneziano*, tom. 4.°, pag. 364.

* Questo quadro decorò la galleria del Duca d'Orleans fino all' anno 1793, quando venduto ne passò il medesimo in Inghilterra nella pinacoteca di Lord Angestingh, dove al presente si ritrova intattissimo. = Abbiamo questa notizia dalla nota (3) apposta dall' egregio sign. F. de Romanis ad *Alcune Memorie di Michelangiolo Buonarroti da' MSS.*, che questi pubblicò in Roma nel 1823; nelle quali trovansi la stampa e la descrizione del monumento posto a Michelangelo in Roma nella Costantiniana Basilica de' santi dodici Apostoli; ed alcune lettere inedite di Sebastiano del Piombo, di Francesco I re di Francia, e di Giorgio Vasari, indiritte al Buonarroti, con altre scritture di mano di Michelangelo.

Nella lettera quivi pubblicata di Sebastiano, onde l'originale è presso il sig. Vodburne in Inghilterra, leggesi una testimonianza del partito di Sebastiano contro Raffaello; ed eccone le parole . . . . *Oltra di questo vi fo intendere come io ho finita la tavola, et olla portata in Palazzo, et più presto è piaciuta a ognuno che dispiaciuta, ecepto agli ordinari, ma non sanno che dire. A me basta che Mo. S. R.mo me ha decto che io l'ho contentato più di quello che lui desiderava et credo la mia tavola sia meglio disegnata che a e panni de' razi che son venuti da Fiandra* . . . . . . La *tavola*, è quella di cui s' è parlato: *ecepto agli ordinari*, vale, eccettuati quelli a' quali ordinariamente non piacciono i lavori miei, cioè quelli della scuola di Raffaello: così ha interpretato il dotto editore, ed in questa interpretazione conveniamo pur noi; lasciando agli altri il far giudizio del vanto in cui si mette Sebastiano, d' aver disegnato meglio l' opera sua di quello che facesse Raffaello per gli Arazzi.

bellezza nelle forme, e quella grazia di sentimento, che dà la vita alle produzioni dell'arte? Ecco ciò che spiega la grande differenza di quella riputazione che ha collocato certi uomini e certe opere al disopra di tutti gli altri, nell'opinione di tutti i secoli. Le opere dell'uomo sono come l'uomo stesso, un composto di due elementi, di due sostanze, se così si può dire. E quindi per questo l'opera in cui lo studio e l'esecuzione pratica tengono il primo posto, sarà sempre, siccome le qualità del corpo rispetto a quelle dell'animo, considerata inferiore a quelle produzioni in cui il lavoro, il sapere e l'esecuzione brillano bensì, ma come ministri del genio, come istrumenti di belli pensieri, come interpreti dei sentimenti e dei concepimenti più elevati.

Concludiamo adunque ciò essere che ha messo Raffaello al di sopra di ogni confronto, non solo coi rivali che furongli suscitati contro quand'era in vita, ma ancora con tutti coloro che l'hanno seguito. Da ciò provenne quella perpetuità di riputazione che, allorquando le sue opere saranno scomparse per l'azione del tempo, porrà il suo nome accanto a quelli degli uomini grandi dell'antichità, cui la posterità non ha mai cessato di venerare, quantunque non ne rimanga che la memoria.

Il quadro della Trasfigurazione mise il colmo alla gloria di Raffaello, non solamente perchè fu l'ultima produzione del suo genio, la più grande delle sue composizioni a olio; ma ancora perchè dessa è quell'opera nella quale si è concordemente riconosciuto dalla parte del pittore l'accordo del maggior numero dei meriti della pittura: quella in cui si vede aver egli portato al più alto grado l'eccellenza del pennello, la forza del colore, la magia del chiaroscuro, ed altre qualità pratiche, onde non si potrebbe dare l'idea col discorso; ed aggiungiamo pure senza pregiudizio, tutte le perfezioni morali, che siamo abituati a riconoscere nelle sue altre produzioni. Chi non sa che questo quadro ha esercitato soventi volte la mente osservatrice dei critici o dei conoscitori relativamente alle combinazioni dell'intelligenza, del sentimento o dell'immaginazione, e non ha cessato per anco di somministrare a giudiziose analisi un'abbondante materia di giudizj e di osservazioni utili all'arte? *

* Frà li diversi scritti che furono pubblicati intorno a questo portento dell'arte, oltre a quelli che abbiamo accennato nella nostra nota a pag. 214; alle profonde osservazioni di Mengs, a quelle di d'Agincourt nelle loro famosissime opere, e di molti altri; saranno sempre di grandissima utilità per chiunque desidera penetrare possibilmente ne' misterii della pittura e gustarne le maraviglie, la lettura della savia epistola sopra la Trasfigurazione di A. Rutgers il giovine, indiritta alli sigg. Richardson, stampata alla fine della parte 2.da del tom. 3.o dell'opera di questi: e quella del libro

Noi siamo ben lontani dal pretendere di analizzare questo soggetto collo stesso spirito di discussioni, e colla particolare relazione di tutte quelle considerazioni che escono naturalmente da un soggetto così fecondo: forzati a restrignerci solo sopra qualche punti principali, ci limiteremo a far sentire le difficoltà annesse a questa composizione, e la rara abilità onde Raffaello ha saputo trionfarne.

Egli dapprima ben comprese, essere proprio della natura del soggetto, considerato fisicamente e moralmente, che la sua composizione si ergesse in altezza; lo che, siccome dirassi più innanzi, dovea produrre due spazj diversi, o due terreni, e quindi due generi di scene, secondo il testo dell' Evangelio. E da ciò ecco il motivo generale di tutto l' insieme.

Nella parte superiore il Cristo ha lasciato la sommità della montagna, e si presenta come estaticamente sospeso in aria; egli non vola, non trapassa lo spazio aereo; egli è come fisso e stazionario nella sua attitudine tra Elia e Mosè, le cui vesti fluttuanti li fanno conoscere all' opposto come discesi dal cielo; ed ecco la parte luminosa del quadro. Il Cristo medesimo è il sole onde la luce si spande all' intorno sopra gli astanti. Un simile soggetto, trattato colla sola intenzione di produrre l' effetto d' una chiarezza abbagliante, emanata da un corpo tutto raggioso, poteva in vero offerire al pittore unicamente colorista, il programma d'un effetto più brillante; e comprendiamo non essere nei mezzi di Raffaello quello di parlare agli occhi, siccome l' avrebbono potuto fare il Coreggio o Rubens. Ma chi potrebbe dire allora ciò che l' anima vi avrebbe perduto in ragione di quello che gli occhi vi avrebbono guadagnato? Questo per altro non vuol significare che la pittura di Raffaello lasci molto da desiderare dalla parte del colorito e dell' effetto, specialmente nel Cristo trasfigurato. Non si può a meno di riconoscervi e

spagnuolo intitolato *Exámen analitico del Quadro de la Trasfiguracion de Rafaél de Urbino ; seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los griegos de Benito Pardo de Figueroa*, Parigi 1804, in 8.º, che noi abbiamo avuto dalla lodata cortesia dell' illustre cav. Gio. de Lazzara, insieme ad altre notizie importanti relative a Raffaello, le quali ha avuto la nobile compiacenza di farne trascrivere dalle diverse miscellanee manoscritte di Belle Arti, che possiede. Questo libro incontrò tanto nel genio degli intelligenti che venne nell' anno seguente 1805 tradotto in francese dal sig. S. C. Croze-Magnan, editore del Museo francese, e ripubblicato pure in Parigi: e dodici anni dopo, nel 1817, fu stampato in Londra da Bensley e figli, trasportato in inglese colla giunta delle note ed osservazioni di Vasari, Mengs, Reynolds, Fuseli, e d' altri scrittori ed artisti distinti; e con 17 teste tolte dal dipinto e tenute della medesima dimensione per opera del sig. Gaubaud, con un contorno di tutta la tavola, e con un ritratto bellissimo del dipintore, ed in fine un piccolo saggio sulla vita e sulle opere dello stesso; il tutto in un volume in gran foglio con un lusso tipografico veramente magnifico.

l'intenzione e la realtà d'un'armonia luminosa, aerea ed abilmente applicata sopra tutta la sua persona, sopra la sua testa e le sue vesti, siccome pure sopra tutti gli oggetti circostanti. Non pertanto questo merito non la cede egli a quello ch' offrono l' espressione di divinità che brilla in tutta questa scena, e la disposizione aerea di queste tre figure veramente celesti, che contrastano sì bene con quelle dei tre Apostoli, colpiti dall'abbagliamento, e in terra prostrati sull' altura del monte? Come indicare meglio con gesti e con attitudini lo splendore del lume maraviglioso del quale bisogna pur rendere l'effetto e dare almeno l'idea? L'uno urta colla faccia contro l'altro, l' altro ha a terra il capo, il terzo con far ombra agli occhi con le mani si difende dai raggi e dall'immensa luce dello splendore cui mal resisterebbe.

La seconda scena, o la scena inferiore è occupata dal restante degli Apostoli, i quali, secondo il testo dell'Evangelio, erano rimasti alle faldi del monte. Non si saprebbe render conto se non si fa qualche volta illusione sopra certi effetti dei quadri di Raffaello, attribuendo al pittore certe intenzioni ch' egli non ebbe, o delle quali non fece caso. Per lo meno si può assicurare che le sue opere, in quanto che furono inspirate dal sentimento il più profondo e 'l più giusto, sono divenute feconde di motivi sempre diversi, di interpretazioni sempre nuove. Non si potrebbe forse riconoscere nelle masse di questa composizione, i cui gruppi ristretti occupano e riempiono tutto lo spazio inferiore del quadro, un mezzo naturalissimo di contrastare col campo dello spazio superiore, e di dare con ciò un maggior valore al suo effetto aereo?

Ma ciò appartiene al senso fisico: veggiamo ora quello che l'Urbinate ha immaginato per soddisfare alla mente col riunimento delle due scene, e per ristabilire l'unità, conformandosi sempre al racconto dell' Evangelio.

Gli Apostoli rimasti alle faldi del monte aspettavano il ritorno del loro Maestro: ed ecco intanto che una famiglia trasportata dalla fama de' suoi miracoli, gli conduce un giovane ossesso: essa viene ad implorare la sua divina virtù contra lo spirito maligno che agita e tormenta lo sgraziato fanciullo. Tutti gli Apostoli sembrano agitati da diversi sentimenti di compassione e di spavento; ma pare che dicano tutti, e parecchi lo esprimono col gesto: *Quegli che voi cercate, non è con noi; aspettatelo*, *sta sulla cima di questa montagna;* parecchie braccia innalzate mostrano con un gesto indicatore la sommità del monte, dove ha luogo l' altra scena. È quindi per tal modo che viene ristabilita e per gli occhi e per la mente quella unità d' azione e di luogo, che è il principio fondamentale d'ogni composizione *.

* Batteux nella prima delle sue osservazioni sulla Poetica di Orazio, così definisce

Noi sappiamo benissimo essersi rimproverato alla Trasfigurazione di peccare contro questo principio: alcuni sono giunti fino a dire ch' era un composto di due quadri. A noi pare che quanto abbiamo detto precedentemente abbia potuto affievolire il rigore di tale censura: ma andiamo più lungi e vediamo quello che diverrebbe la composizione ridotta alla metà superiore. Qual n' è il soggetto? di rappresentare Gesù Cristo trasfigurato, vale a dire in uno stato glorioso sulla sommità d' una montagna: l' esistenza adunque o l' aspetto del monte Tabor è quivi un punto fissato e necessario. Sopprimere la vista di questa altura, e collocare il soggetto principale sopra un luogo rasente terra, sarebbe un togliergli e la maestà del suo effetto fisico, e la verità del suo effetto ideale, ed anche la sua veracità storica. Per rappresentare agli occhi una specie d' ascensione sul vertice del monte, il pittore doveva cercare sicuramente nella forma del suo quadro, siccome pure nello scopo della sua composizione, quell' effetto che la poteva rendere maggiormente piramidale. Se dunque tutte le verità, e tutte le convenienze esigono la vista accessoria d'una montagna, a qualunque punto se ne riduca l' altezza, (e Raffaello certamente l'ha ridotta di molto) che diverrebbe la composizione d' un tal quadro, se li due terzi inferiori dovessero restare voti? giacchè voto bisognerebbe chiamare in un quadro storico, un così grande spazio lasciato senza figure. Tutto adunque esigeva che il pittore occupasse questa parte considerabile dello spazio inferiore del quadro, con quegli Apostoli che non erano stati scelti per essere li testimonj dello spettacolo che si operava sulla cima. Riconosciamo ancora che l' episodio dell' energumeno, che spetta al soggetto secondo la narrazione evangelica, ha il grande vantaggio di dare moto e interesse alla riunione de' nove Apostoli, i quali senza questo non avrebbero offerto se non personaggi inattivi, e non avrebbero fatto nascere quella sensibile relazione che si è voluto stabilire naturalmente tra le due scene o li due spazj, e la quale ne forma il legame.

Noi non sapremo finire di parlare dell' opera onde Raffaello coronò la sua vita, senza fare una nuova menzione dei meriti diversi che sono in essa relativi all' arte propriamente detta, e che, secondo l'opinione generale, vi manifestano il più alto punto, cui l'artefice sia pervenuto. Si conviene generalmente che in nessun altro quadro egli ha tocco sì da vicino i confini di quella perfezione cui non possono giugnere gli sforzi dell' uomo. La

l'unità = « L'unità che deve avere un' imitazione poetica non consiste che nel comporre un tutto artificiale di parti che siano d'accordo fra di loro, e che tendano direttamente e sensibilmente ad un fine comune » = Questa definizione dell' unità poetica si può applicare ugualmente all' unità pittorica; e Raffaello l' ha conosciuta e messa in pratica nella sua Trasfigurazione.

perfezione per l' uomo consiste nell' avere il meno possibile di imperfezioni: *Maximus ille est qui minimis urgetur*. Raffaello intese continuamente a produrre nelle sue opere l' accordo di parecchie qualità tendenti ad escludersi l'una l' altra, o delle quali sovente non s'ottiene una certa riunione che con de' compensamenti, che fanno perdere da una parte più o meno di quello che credesi di guadagnare dall'altra, a meno che non si faccia una concessione da ambe le parti. Quindi deve succedere che l' opera prodotta da un simile accordo, parrà perdere nell'opinione di coloro che professeranno per un tale o tal' altro genere di merito un gusto esclusivo.

È per questa ragione che confrontando le opere della terza maniera di Raffaello, a quelle della sua seconda e della prima, certi critici preferiscono il disegno naturale, l'espressione ingenua, il tono chiaro e la composizione semplice de' suoi primi quadri al vigore di tratto, di pensiero, di colore e di concetto de' suoi ultimi. Ma ciò non significa altra cosa in fine se non che avvenne dell' ingegno di Raffaello, siccome di tutte le produzioni della natura, le quali, sottomesse alle leggi della progressione, nel passare d' una all'altra età, d'una all'altra stagione, perdono quella vaghezza delle proprietà pertinenti alla primavera della vita, alla gioventù dell'anno. Per tale maniera le grazie della prima età si trovano supplite dalla maschia bellezza dell' età matura. Ed ecco l' immagine sensibile, ed, a quello che ne pare, la più vera dei diversi periodi dell' ingegno di Raffaello, colto precisamente nell' età della maturanza.

Così quelli fra gli artefici che hanno esaminato più severamente il suo quadro della Trasfigurazione, vi hanno riconosciuto un maggior numero di bellezze pratiche o di eseguimento, di quello che in nessun' altra delle sue grandi opere [1]. Vi hanno riconosciuto uno stile generalmente più largo e più ampio, una maniera di pingere più finita, un chiaroscuro più felice; le tinte in somma meglio sfumate. Il Vasari tuttavia gli rimprovera nelle ombre l'uso del nero di fumo [2].

Gli artefici, che esigono prima di tutto che 'l pittore dia prova di sapere e di correzione nelle minute parti, od in quelle ch' essi chiamano *di studio*, non hanno cessato mai di vantare in quest'opera la precisione delle forme, e la giustezza del disegno nelle mani, ne' piedi, nelle teste soprattutto, nelle quali a molta verità si riunisce molta grandezza di carattere: vi ammirano panneggiamenti d' un' esecuzione e larga e preziosa; capelli trattati con altrettanta varietà e finezza, e nella testa dell' energumeno, siccome in

1 Mengs, *Opere*, ediz. di Roma, pag. 105 e seg.

2 Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.o, pag. 224.

quella di chi lo sostiene, un' energia d' espressione che Raffaello stesso non avrebbe potuto superare *.

Terminiamo finalmente l' elogio di questo capo d' opera ripetendo le parole del Vasari sopra la bellezza della testa del Cristo; la quale dice egli essere il più grande sforzo d' un' arte, che non avrebbe potuto andare più oltre **; e questo ultimo termine della pittura, segnò pure quello della vita del pittore: *Come ultima cosa, che a far avesse, non toccò più pennelli, sopraggiugnendogli la morte* ***.

---

* Fra gli elogj che si fecero a questa pittura, che furono senza fine e universalmente grandissimi, ci pare che non sia da trascurarsi quello di Orazio di Domenico Alfani, celebre pittore perugino, il quale giunto in Roma poco dopo la morte del Sanzio, e portatosi ad ammirare la Trasfigurazione, proruppe in caldissime lagrime di maraviglia, ed a gran fatica lasciossi togliere dalla presenza del quadro!

** Di questa maravigliosa testa abbiamo veduto uno studio a matita, fatto sullo stesso originale dal valentissimo incisore sig. Pietro Anderloni, mentre trovavasi in Roma a disegnare li famosi a freschi d'Attila e d'Eliodoro, con tanta diligenza e maestria, che a nostro credere ha saputo rendere e conservare quella bellezza e maestà di carattere, che sì eminentemente seppe esprimere il Sanzio. Noi di fatto contemplandolo, ci siamo sovvenuti facilmente di quel candore di luce eterna, di quella purità di cielo, di quell'aria di divinità, che dee beare gli occhi degli Eletti, onde parla il Missirini nella descrizione di questo quadro, applicando al volto del Salvatore que' due versi di Dante:

» *Fregiavasi la sua faccia di lume*
» *Che facea tutto rider l'oriente.*

Particolarità sublimi che non abbiamo potuto riconoscere in più di dodici incisioni, che abbiamo veduto ed esaminato, eseguite sullo stesso quadro.

*** Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 212. Sappiamo dal Bottari, *Note al Vasari*, *ibidem*, pag. 215 che questo quadro fu pagato dall' allogatore 655 *ducati d'oro di camera*, dei quali 224 furono contati dopo la morte di Raffaello a Giulio Romano; somma, che il Duppa, pag. 290 della sua *Appendice* ragguaglia a 330 lire sterline, pari a franchi 8,250: onde si vede che il ducato d' oro equivaleva al nostro zecchino all'incirca.

È lodata assai la copia della Trasfigurazione che fece in concorrenza di Perino del Vaga Gianfrancesco Penni, e che questi portò seco a Napoli quando se ne partì da Mantova per colà, dove servì di principale Studio ai migliori artefici di quella città.

Fra li 19 intagli eseguiti da varj sopra questo quadro, che accenna il sig. Tauriscus Euboeus nel suo catalogo a pag. 101 e seg., non abbiamo veduto ricordato quello operato dal sig. Pizzi, e perfezionato a bulino dal sig. Pietro Bettellini sopra disegno diretto dal sig. Stefano Tofanelli; pubblicato dal sig. Francesco de Santis in Roma, il quale lo dedicò a Guglielmo Hamilton alla fine del secolo XVIII. Questo intaglio, siccome si legge dall' iscrizione scolpita sotto allo stesso, fu tratto dal Cartone originale del Sanzio, che deve ora trovarsi in Inghilterra, ed è riuscito un pollice circa più largo della famosa stampa di Morghen, eseguita sul quadro: e siccome a parer nostro meritava desso di venir menzionato preferibilmente a diversi altri che non possono vantare la stessa diligenza ed accuratezza, così non sarà discaro agli amatori delle belle arti il cenno che siamo per darne tendente a far conoscere le mutazioni fatte dall' autore nell' esecuzione del quadro.

I raggi che spande il Redentore trasfigurato, sono quivi circoscritti da un' aureola che gli gira tutta intorno; non è egli assorto tanto come nel quadro, e volge lo

La Trasfigurazione fu dunque l'ultimo quadro di Raffaello; lo che non vale tuttavia che questa sia stata l'ultima delle sue opere. Quello che abbiamo veduto e intorno alla moltiplicità delle intraprese ch'egli doveva simultaneamente condurre a fine, e intorno al gran numero di collaboratori che vi adoperava, ha di già mostrato che molti de' suoi lavori avendo potuto progredire insieme, non sarebbe stato possibile neppure al suo tempo lo fissarne con una esatta precisione l'ordine successivo: e ancora più di presente sarebbe egli superfluo il fare questa ricerca con un rigore minuzioso.

Alcuni fatti particolari della Storia di Raffaello.

Dobbiamo ben comprendere che una sì grande composizione siccome quella della Trasfigurazione, richiese molto tempo per essere terminata, dovette essere presa e ripresa più volte, potè essere considerata come finita

sguardo un cotal poco a Mosè; il quale sostiene le tavole della legge con meno leggerezza, guarda quasi lo spettatore di fronte, e non ha il capo adorno dei bicornuti raggi. Elia sostiene il sacro Libro, ma sovr'esso lascia vedere li soli diti mignolo, annulare e medio, a differenza della pittura, ove tutti vi appaiono. La cima del monte non è adorna di alberi da ambidue i lati. Il primo degli Apostoli che salirono con Cristo sul monte, e che trovasi alla sinistra dello spettatore, mostra ambedue le piante de' piedi, ed appoggia la testa sulla mano destra, lasciandone vedere solamente il di dietro. Quello di mezzo si presenta con una sola parte della faccia, cui vi incurva sopra la mano diritta rovesciata. Il terzo, S. Giovanni, lascia vedere il piè della gamba sinistra sulla quale è inginocchiato, e porta la mano destra in atto di sbalordimento sulla fronte, coprendo parte del volto, e pare diversamente abbigliato.

Alla destra del monte, sopra il gruppo dell' energumeno non veggonsi in lontananza ben distinte le macchiette di un bel cielo con nubi e chiaro trasparente di sole, di un castello sopra un' altura, di monti, d'un bel ponte sotto cui l'acqua discorre; e più presso d' un bel villaggio. Il gruppo dell' energumeno è quivi composto di sole nove persone, mancandone quella che dietro a tutte, siccome la figura più veneranda, ritta su' piedi vicino al padre che sostiene l'ossesso, alza il braccio, come per additare la scena superiore del Redentore. La suddetta persona più veneranda alza il braccio sinistro piegato al gomito, e lascia vedere la lunga piega del manto che sostiene col braccio destro, fino a terra; quando in vece nel dipinto viene nascosto dalla persona sostenente l' ossesso; la quale non ha fermi i capelli da una fettuccia, siccome nella stampa di Morghen. Il braccio sinistro della donna inginocchiata, onde addita l'energumeno agli Apostoli, è meno in iscorcio; e quasi tutte ha distese le dita della destra. Quivi non si veggono li due protomartiri S. Stefano e S. Lorenzo che introdusse Raffaello nella pittura dalla parte sinistra della vetta del monte, quali spettatori della divina Trasfigurazione; o per secondare il volere dell' allogatore, ritraendo in essi l'effigie di due suoi nipoti; o meglio, siccome afferma il dotto d'Agincourt, per rendere testimonj della gloria di Cristo tutte le persone, ch' essa glorificazione poteva maggiormente interessare nel passato, nel presente e nell' avvenire.

Queste sono le principali variazioni che noi vi abbiamo riscontrate raffrontando con quella del cav. Morghen la stampa del sig. Bettellini, la quale quantunque non uguagli per l' esecuzione l' eccellenza di quella, fu però eseguita con molta maestria, e sarà sempre di utilissimo studio agli artisti.

Questo rame trovasi già da parecchi anni in proprietà del sig. Giuseppe Vallardi di Milano.

all'epoca della morte di Raffaello, perchè la maggior parte degli oggetti lo erano di già, ed avere ancora tuttavia qualche figura da terminare. Questa osservazione concilierebbe le contraddizioni tra l'opinione del Vasari che parla dell'opera come intieramente finita da Raffaello, e tra più d'una tradizione antica, tra più d'una osservazione dei critici moderni, i quali sembra che vi trovino alcune differenze di maniera, nelle quali si crede di riconoscere quella di Giulio Romano.

Le cure che Raffaello potè impiegare nell'eseguire la Trasfigurazione non gl'impedirono adunque di poter attendere ad altri lavori, cui ne pare, dovesse egli attaccare una grandissima importanza. Dessi, come l'abbiamo di già detto, furono quelli della grande sala di Costantino, onde sollecitava Leone X il compimento.

Questa sala, per le sue dimensioni, comportava una grande varietà di ornamenti. Abbiamo già detto che Raffaello aveva dato nelle due figure allegoriche i modelli degli ornati del basamento, e che due de' suoi disegni aveano servito di tipo alle due più grandi composizioni della storia di Costantino. Il Vasari ce lo fa conoscere [1] occupato ancora del progetto degli ornamenti della parte superiore di questa sala, dove ritrasse una serie di Papi in tante nicchie, accompagnato ciascuno dalle due Virtù che li caratterizzarono; e ne riempì li diversi spazj dipingendovi tanti genietti portanti libri od altri attributi: lo che tutto venne eseguito posteriormente da Giulio Romano. Egli è probabile quindi che queste fossero le invenzioni che occuparono gli ultimi momenti della vita di Raffaello; poichè non aveva potuto compiere la totalità di tali progetti, neppure in ischizzo.

Questi lavori, quei delle Logge, quei de' Cartoni per gli arazzi, le ricerche e li disegni di Roma antica, le cure della fabbrica di S. Pietro e molte altre opere gli aveano prodotto necessariamente grandi avanzi di denaro; e sappiamo che Leone X gli doveva grosse somme [2]. Tutto concorre a far credere per una parte che il Papa avesse avuto il progetto di soddisfare a Raffaello d'una maniera che accomodasse gli interessi di ciascuno; e che dall'altra Raffaello avesse potuto mirare già da gran tempo a porre il Papa nella necessità di pagarlo di quella moneta che supplisce tante volte ai mezzi di finanza; vogliam dire di certi posti e di alcune dignità lucrative, a disposizione dei Sovrani.

Il Vasari, storico contemporaneo, [1] dice che Raffaello era stato lusingato

[1] Vasari, *Vita di Giulio Romano*, tom. 4.o, pag. 331 e 332.

[2] « *Essendo creditore di Leone di buona somma* » dice Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.o, pag. 225.

[1] Vasari, *ibidem*.

di ricevere, dopo terminati tutti i lavori delle sale del Vaticano, un cappello cardinalizio riserbatogli in ricompensa dal Papa. Di fatti Leone X progettava una promozione numerosa di personaggi, fra quali, dice lo stesso biografo, parecchi avevano minor merito del Sanzio. Quasi tutti gli scrittori, siano contemporanei, siano posteriori [1], hanno fatto menzione di questa particolarità; e le osservazioni che seguono ne rendono il racconto sempre più verisimile *.

1 Vasari, *ibid.* – Federico Zuccaro, *Idea de' pittori* ecc., lib. II, cap. 6. – *Lettere pittoriche*, tom. 6.°, pag. 129, edizione di Roma. – De Piles, *Vie des Peintres.*

* Alle quali noi faremo precedere queste altre tolte in parte dalle *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino* ecc. pubblicate dal Fea, pag. 8 e seg., e in parte comunicateci dal sig. Missirini.

Dopo la morte di Bramante, avvenuta in sul principio dell'anno 1514, Raffaello ebbe onorario come architetto di S. Pietro nella proporzione d' annui ducati d' oro 300. Ne' registri di essa fabbrica di S. Pietro è segnato – *Maestro Raffaele d' Urbino deve havere ducati* 1500 *per sua provisione d'anni cinque, cominciati a dì* 1 *aprile* 1514; *e finiti a dì* 1 *aprile* 1519, *a ducati* 300 *l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli* – D. 1500.

*Deve havere ducati* 300 *d'oro per sua provisione d' un anno, a ragione ducati* 300 *l' anno finito primo aprile* 1520 — D. 300.

Nelle contro partite si ha:

1519. *Maestro Raffaele da Urbino architetto deve dare duc.* 1500 *pagatili da Simone de Ricasoli ec. depositarj per sua provisione d' anni cinque cominciati a dì primo aprile* 1514 – D. 1500.

*A dì* 10 *maggio* 1520 *duc.* 300 *per sua provisione di un anno finito primo aprile* 1520, *pagatili da M. Simone Ricasoli* – *Sc.* 300.

Altra partita pur ivi appare, spettante ai lavori delle stanze, cominciati sotto Giulio II, al prezzo d'ogni quadro, o facciata di 1200 scudi d' oro, cioè – *A dì* 1 *agosto* 1514 *a Maestro Raffaele da Urbino ducati cento per resto della pittura delle camere nove di Nostro Signore Leone X.*

Da tutti questi pagamenti, compresi quelli de' cartoni riportati poco prima, deduce il sig. avvocato D. Carlo Fea, essere mera favola spacciata dal Vasari, dallo Zuccaro, dal Malvasia, dal Roscoe e da altri, che Leone X mirasse a far cardinale Raffaello, per ricompensarlo con ciò dell'immenso credito ch' egli aveva colla Camera, a cui avria poi ceduto le sue pretese.

Il Milizia sospetta pure d' invenzione questa storia. Non ci pare tuttavia fondamento bastevole ad escluderla affatto l' allegazione delle surriferite partite di registri: avvegnachè, quantunque la prima e la seconda partite abbiano di seguito il saldo di credito di Raffaello, non parlano che di un onorario dovutogli come architetto di S. Pietro, e nulla dicono di quello che avrà avuto in qualità di ristauratore di Roma antica; ed anche non intendiamo come la seconda avesse luogo alcuni giorni dopo la morte del creditore: e quella pure che appartiene alle pitture delle camere, non parla che d' un quadro solo; siccome le altre relative ai cartoni per gli arazzi, le quali ricordano solamente alcuni acconti, che gli furono pagati. E d'altronde è costante tradizione che Raffaello avanzasse un sessanta mila scudi: e il suo costume semplicissimo nol portava a vivere con lusso fuori delle cose dell'arte, come avria potuto fare: nè la sua eredità salse a tanto, quanto avrebbe ammontato, se fosse stato compiutamente saldato de' lavori. Senza che per gli studj suoi diretti a restaurare la magnificenza di Roma negli ultimi suoi anni, ed a scrivere sull' arte e sugli artisti, come dalle copiose memorie per esso raccolte, e che furono di tanto giovamento allo stesso Vasari, si ritrae, ch'ei volesse farsi pago della gloria acquistata, la dipintura dimettere, e porsi in un ordine di vita più riparata e di-

Dapprima dobbiamo guardarci a tale proposito, siccome pure per rispetto a molti altri punti dal giudicare le cose d'un secolo colle opinioni di un altro. La dignità eminente del cardinalato non fu sempre considerata di quell'importanza religiosa, che di poi vi si è attaccata. Essa non esigeva una volta, e neppur di presente il richiede, che il soggetto onorato del cappello fosse sacerdote. Egli è verissimo pur troppo che in quell'epoca la mala ventura de' tempi avea introdotto nella ripartizione dei benefizj ecclesiastici, siccome nei costumi del clero, alcuni abusi che s'oppongono alla regolarità che di poi abbiamo veduto. Avvenne più d'una volta a Leone X di subordinare la scelta di alcuni uomini per al cardinalato, meno al dovere del pontefice che allo spirito dell'uomo di gusto, amico appassionato delle lettere e delle arti [1].

Per quello che avrebbe potuto riferirsi a Raffaello considerato come pittore, deesi dire che l'opinione del tempo non aveva stabilito sopra alcune professioni certe incompatibilità, dipendenti dal modo di vedere sempre variabile a seconda dei tempi e dei paesi. Tale distanza che in altri secoli può essere stata messa tra l'esercizio dell'arte del pittore e 'l possesso d'una dignità eminente nella chiesa, non dovea esistere almeno allo stesso grado in un'epoca in cui la pittura non s'occupava d'altro che della decorazione dei luoghi santi, null'altro soggetto trattava quasi mai se non li religiosi, e nella quale i chiostri medesimi racchiudevano abili artefici in ogni genere.

Finalmente, siccome non si potrebbe impedire che la celebrità, la ricchezza e l'agiatezza distinta aggiungano in quello che gode di questi vantaggi, una consistenza sociale, giustificante l'elevatezza cui può aspirare, così devesi confessare che tutti questi titoli andavano per conseguenza riuniti all'ambizione di Raffaello. Trovavasi in Roma in uno stato assai considerevole; possedeva in città un bellissimo palazzo, ed una bella villeggiatura nei dintorni *. Egli era ricchissimo [2]: Celio Calcagnini lo dice *vir praedives*: occupava alla corte una carica di gentiluomo di camera, *cubicularius*, e godeva di moltissimo credito appo il Papa: il Vasari ci dice che viveva *non da pittore ma da principe* [3].

Ma certi fatti più particolari ancora ci portano a credere che Raffaello

gnitosa, l'arti tutte in grande col suo patrocinio beneficando.

Non potea esser dunque del tutto strana nella mente sua la brama alla porpora, tanto più che il Pontefice gli era benigno assai, e il diligea qual figlio, e si sa avere le sue nozze disdetto.

1 Alcuni, come Sadoleto non dovettero la loro promozione che ai loro talenti per la poesia.

* *Vedi* a pag. 118, nota.

2 *Vedi* l'appendice, n.° 10.

3 Vasari, *ibidem*, pag. 228.

ambisse effettivamente al cardinalato; e per rendere tale ambizione più plausibile, fa uopo avvertire che il Papa conferiva nel disporre d'un cappello, una distinzione per la quale dava il titolo e la rendita allo stesso pertinente, dispensandone il favorito dall' esercizio delle funzioni ecclesiastiche [1], lo che veniva espresso allora colla formola *sine cura*. Pare tuttavia che lo stato di matrimonio, non potesse combinarsi con tale titolo; ed eccone spiegata la ripugnanza di Raffaello ad ammogliarsi, od almeno le lunghe dilazioni che frammise ad accettare l' onorevole partito che gli veniva offerto.

Legato colle persone più distinte di Roma, teneva più come vero amico che come protettore, il cardinale Bibbiena [2], il quale desiderava d' unirlo in matrimonio colla sua nipote.

Di questo fatto abbiamo noi una prova non solamente in quello che ne racconta il Vasari, ma ancora in una lettera di Raffaello medesimo indiritta ad uno de' suoi zii, della quale Richardson ha riportato alcuni estratti [3]. In essa lettera parla delle proposizioni di matrimonio che gli andava facendo il cardinale, e che lo zio pure approvava; ma egli dice espressamente che credeva d' avere più ragioni per rifiutare cotali offerte, di quelle che avesse il suo zio per consigliarlo ad accettarle. Questa lettera porta la data di luglio 1514.

Egli domandò effettivamente tre o quattro anni [4] a decidersi: e si potrebbe credere che l'abitudine dell' indipendenza, ed un certo attaccamento conosciutissimo fossero in allora per lui ragioni sufficienti per dimandare tale dilazione. Giunto questo termine il cardinale rinovò le sue istanze; e quindi pare che a quell'epoca Raffaello sollecitato più vivamente avesse avuto bisogno d'un motivo più valido per differire ancora il contratto del matrimonio, che restò agli sponsalizj, siccome lo attesta l' epitaffio stesso di Maria Bibbiena, sotterrata nel Pantheon, ora S.ª Maria della Rotonda, vicino alla cappella della Madonna del Sasso, eretta da Raffaello, e che divenne poco tempo dopo la sepoltura di lui medesimo. Questo epitaffio, riportato dal Vasari, fu levato allorquando Carlo Maratta collocò nel medesimo luogo il busto di

1 . . . . . . « *Mentre l'artefice* (Raffaello) *andava creditore di una somma, invece della quale si faceva il conto di dargli* UN CAPPELLO, *o per creare (come è stato scritto) cardinale lo stesso artefice, o perchè questi disponesse dell' importare d'un cappello, supponendosi che il Papa pensasse a far ciò, che in fatto pochissimi anni dopo sotto Clemente VII fu praticato in maggiori angustie ecc.* . . . » Francesconi, *annotazioni alla lettera rivendicata a Raffaello*, pag. 106.

2 Una lettera del cardinale Bembo al cardinale Bibbiena in Modena, a' 25 d' aprile 1516, porta queste parole: « *Raffaello che voi cotanto amate.* » Bembo, *lettere*, Verona 1743, vol. 1.°, pag. 36.

3 *Vedi* l' appendice, n.° 10.

4 Vasari, *ibidem*, pag. 225.

Raffaello, e l'iscrizione che vi fece scolpire sotto. Sembra dal testo medesimo dell'epitaffio [1], che non vi sia stato collocato che dopo la morte di Raffaello, e per servire come di riscontro e di correlazione a quello che compose il cardinal Bembo; come lo indicano le parole *sponsae ejus*. Il restante dice che Maria Bibbiena morì prima del matrimonio, *ante nuptiales faces*.

Questa morte, che rese a Raffaello la sua prima indipendenza, potè rianimare in lui sempre più la speranza che aveva concepita d'essere pagato dei grandi crediti che aveva verso Leone X col cappello da cardinale, ond'era stato lusingato *.

Morte di Raffaello.

In questo stato di cose e d'indecisione sopra quello che gli serbava la sorte, Raffaello continuava a darsi in braccio ai piaceri d'amore, e soventi volte con una smoderatezza poco conciliabile coi lavori cui doveva attendere assolutamente. Avendo un giorno abusato eccessivamente delle sue forze, nel ritornare a casa sua fu assalito da una febbre violenta, della quale tacque la causa: per cui li medici la attribuirono ad un forte riscaldamento, e gli ordinarono il salasso. Il male proveniva da rifinimento, e la cavata di sangue finì di togliergli il rimanente delle forze. E questo è quanto raccontasi delle cause della sua morte **.

1 *Vedi* l'appendice, n.° 17.

* Ci piace a questo proposito la sentenza lasciatane dal conte Castone della Torre di Rezzonico, il quale dopo di avere esaltate le virtù del nostro Apelle ne chiude l'elogio con soggiungere: « *Sperava d'essere cardinale di Santa Chiesa, ed invece fu Pontefice ottimo massimo nella Pittura.* » Vedi *Opere scelte*. Milano, presso Gio. Silvestri, 1826, pag. 150.

** Non lascia di recar certa maraviglia lo scorgere come siasi perpetuata presso tutti i biografi di Raffaello, ad eccezione del P. M. Guglielmo della Valle, che con buone ragioni la smentisce, *Proemio alla vita di Raffaello*, vol. 5.°, pag. 234, l'opinione ch'ei morisse vittima dei sensuali piaceri; quando sembra essa apertamente ripugnare alla comune maniera di intendere le cose ed alle mediche esperienze. Erano già varj anni ch'egli avevasi la sua Fornarina, e bisogna pur credere che, se nessun male sofferse in tutto quel tempo, i suoi trasporti fossero, se non moderati, nemmeno eccessivi. La medicina insegna che le malattie di sfinimento in tal genere non tolgono giammai la vita che in conseguenza di lentissime febbri, le quali col corpo infievoliscono anticipatamente le facoltà dello spirito. Nessun segno diè mai Raffaello, anche negli ultimi giorni del viver suo di decadimento nè fisico, nè morale. Non sarà adunque riputata arditezza la nostra, se troviamo di ripetere da tutt'altra causa la di lui morte. Concorrono tutti gli scrittori nell'affermare che Raffaello era di una gracile complessione. Si sa che in ragione ch'ei cresceva in fama gli si moltiplicavano gli incarichi ed i lavori; e ch'egli d'altronde non se ne sapea schermire, abbracciando tutto con entusiasmo e trasporto. Ora è ben più probabile, che l'orgasmo in cui si dovevano assiduamente trovare le facoltà della mente di lui per attendere e pensare a tanti e sì diversi lavori, occasionasse in lui, che come si è detto non era robusto, una di quelle febbri che i medici chiamano acute, la quale egli avrebbe fors'anche

Avvertito Raffaello della sua morte vicina, dopo che fu mandata fuori della stanza la sua innamorata, fece testamento, e la prima sua disposizione fu quella di lasciare a lei con che vivere onestamente. Il suo avere, che s'era accresciuto considerabilmente, dopo lo stato che ne avea dato nella lettera scritta nel 1514 a suo zio [1], divise fra due suoi allievi Giulio Romano, da lui sempre prediletto, Francesco Penni soprannominato il Fattore, ed uno de' suoi zii, sacerdote in Urbino. Instituì suo esecutore testamentario monsignor Baldassare di Pescia, segretario della Dateria del Papa, incaricandolo di levare da' suoi beni quanto bastasse a ristaurare nella chiesa di Santa Maria della Rotonda, una delle cappelle a nicchia o tabernacolo [2], che ne adornano la circonferenza, e di assegnare alla fondazione di questo altare una rendita annua, della quale fu aggravata una delle sue case, che vedesi ancora in Roma lungo la contrada dei *Coronari*, e sulla quale leggesi una iscrizione che fa menzione di questo legato.

potuto superare ove l' imperizia del medico non si fosse accoppiata al furore del morbo, che in pochi giorni gli tolse la vita. Con maggiori argomenti potrà la medicina persuadere della verità di questa opinione, la quale come volentieri s' è radicata in noi, così vogliamo credere che non troverà difficile accesso nell' animo dei non freddi lettori di questo libro.

Noi pertanto avvaloreremo la nostra opinione, riportando qui quanto ne ha scritto il chiar. Missirini su questo proposito da noi espressamente ricercato.

« Niuno è che ignori Francesco Cancellieri essere stato sovra ogni altro più diligente raccoglitore delle memorie patrie, esatto e minuto indagatore, e serbatore d'ogni minima notizia, che appartenesse a Roma da più secoli addietro, come ne fanno fede li molti scritti suoi carichi e riboccanti di tali particolarità. Ora esso Cancellieri mostrommi un giorno uno scritto antico, ch' ei dicea aver avuto dal cardinale Antonelli, nel quale sulla morte di Raffaello davansi le seguenti notizie ».

= Raffaello Sanzio era d' indole nobilissima e dilicata: la vita sua si appigliava ad uno stame tenuissimo, in quanto al corpo, perchè era tutto spirito: oltre che le forze fisiche gli si erano di molto menomate per le straordinarie fatiche sostenute, e che fanno maraviglia essersi potute sostenere in sì breve età. Ora trovandosi assai debile, e standosi un dì nella Farnesina, ebbe ordine che di presente si recasse a corte. Perchè datosi a correre, per non ritardare, giunse in un fiato al Vaticano tutto trafelato e sudante: e ivi standosi in vaste sale, e ragionando a lungo sulla fabbrica di S. Pietro, gli si raffreddò il sudore sulla persona, e fu compreso tosto da un male improvviso. Laonde ito a casa fu sopraggiunto da una specie di perniciosa che lo trasse sventuratamente alla tomba. =

« Fin da che leggemmo questo foglio fece sul nostro animo un forte significato: ma poi vi prestammo più fede, quando le stesse circostanze ci furono confermate dall'esimio cav. Camuccini, sommo dipintore e sommo conoscitore delle memorie de' maestri dell' arte sua ».

1 *Vedi* questa lettera nell' appendice al n.° 10.

2 Questa cappella è quella sotto alla quale fu sepolto Raffaello, e dove lo scultore Lorenzo Lotti, suo amico, ha eretta la statua della Vergine detta *la Madonna del Sasso*. Nella ritirata del muro del Frontone venne collocato in una piccola nicchia ovale da Carlo Maratta il busto di marmo di Raffaello, il quale di poi è stato trasportato con tutti quelli che adornavano il Pantheon, in una delle sale del Campidoglio.

Morì cristianissimamente nell'età di trentasette anni li 7 aprile del 1520, il giorno del Venerdì santo, il quale era stato pure il giorno della sua nascita *.

Generale compianto cagionato dalla morte di Raffaello.

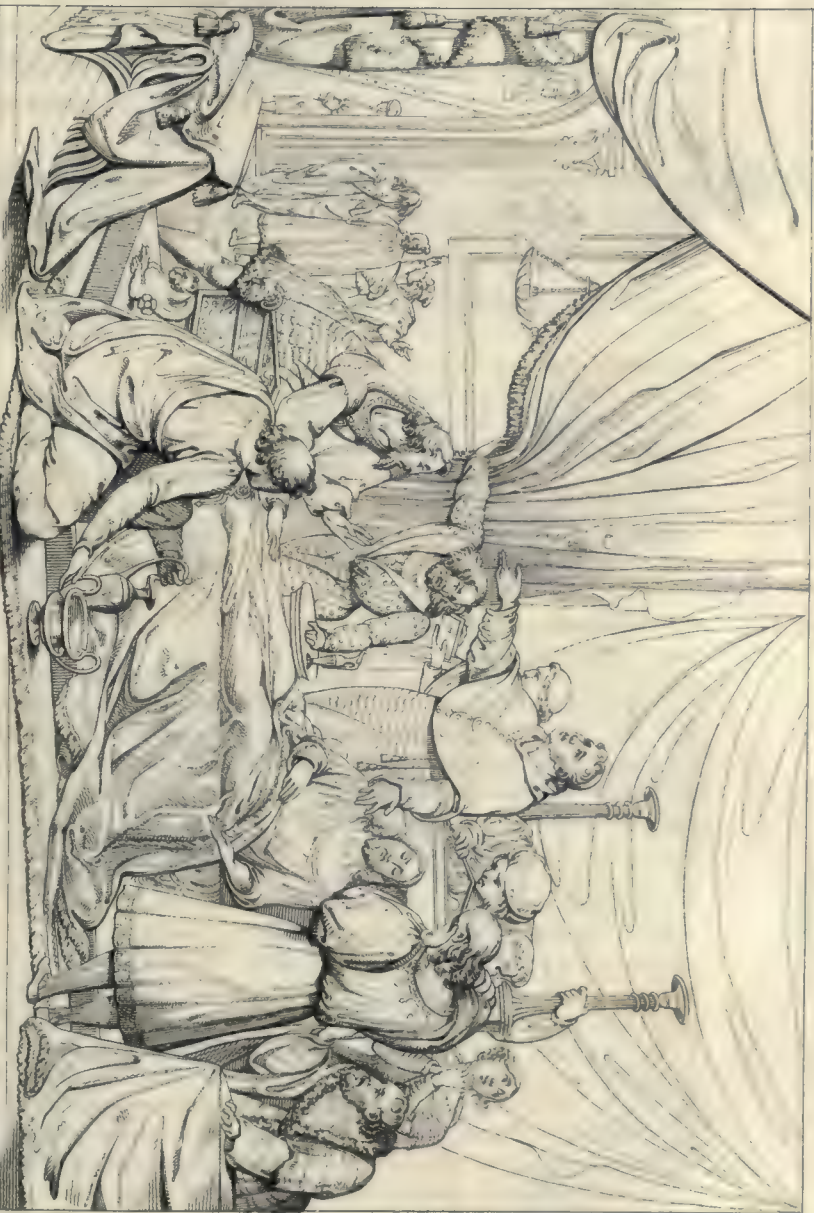
Se il dolore si misura dalla perdita, nessuna perdita in questo genere ha dovuto cagionare un dolore paragonabile a quello della morte di Raffaello, pervenuto al colmo della più alta riputazione che il genio possa dare, e colto in un'età che pel maggior numero quella si è ancora delle speranze. Quai capi d' opera furono tolti con esso lui all'ammirazione dei secoli! Quali grandi e belle idee già vicine a veder la luce sono rientrate nel nulla! Tutto ciò che vive, tutto si riproduce nella natura: le stagioni, gli anni, le generazioni, i popoli, gli imperi si succedono; il solo ingegno non ha successore, e passeranno molti secoli pria che si possa non dirò opporre, ma neppure paragonare un pittore a Raffaello. Tali erano i lamenti del pubblico; e questi tristi pensieri sembravano un velo lugubre disteso sopra tutti i sensi, e secondo l' espressione del Bembo disteso fino sulla natura.

Venne concesso ad alcuni genj straordinarj di esercitare sopra i loro contemporanei l' impero d' una superiorità inaccessibile dall' invidia, e che, ben lungi dall' offendere l'orgoglio degli altri, pare che lusinghi al contrario la vanità di ciascuno, perchè ciascuno vi trova con che formare un'alta idea della natura umana. Questi uomini sono nell' ordine morale, come quegli arditi monumenti che sorgono maraviglie dell'industria, e che si dispera di veder riprodotti, e a' quali s' attacca tutta l'importanza della conservazione. La perdita d' un genio simile, specialmente se dessa è improvvisa e precoce, cagiona un duolo universale. Ci sentiamo come tocchi noi stessi dal colpo fatale che ne lo toglie, e ciascuno ne prova nel fondo dell' anima un vôto paragonabile a quello della morte d' un amico, che in nessuna maniera si può supplire.

Tale fu appunto l' effetto della morte del Sanzio: tutte le testimonianze contemporanee che ne vennero, testificano questo sentimento universale di

* Il qual giorno del *Venerdì santo* fu alli 28 di marzo nell'anno della nascita di Raffaello, 1483, e non come hanno creduto certuni, che fosse cioè nato e morto in uno stesso giorno dello stesso mese.

Ragionevolmente si duole il dotto Fea, che nella *Descrizione delle Immagini del Bellori*, ediz. 2.ª, pag. 72, che in tutte le edizioni del Vasari in fine della vita del Sanzio, da tutti gli editori di esse vite del Vasari, e dagli altri fino al 1821 siasi sempre riportata male la data della morte di Raffaello, fissandola alli 7 di aprile, quando avvenne invece il giorno 6; e riferiscasi con inesattezza l' iscrizione posta dal Bembo al Sanzio: errore nel quale è caduto pure lo storico fancese, che noi emenderemo nell'appendice n.º 15, riportandone colà esattamente la suddetta inscrizione del Bembo.

Giov. Pagani inv. — Per Franc. Sonzogno q.m Giov. Battista di Milano 1828. — Fil. Caporali inc.

MORTE DI RAFFAELLO.

dolore e di pianto. Uno presentiva che l' arte della pittura avea perduto il lume che la rischiarava [1]; un altro vedeva la natura nel cordoglio; dessa temeva, secondo altri, di soccombere ella pure, come se quella morte fosse stata un flagello del cielo. Baldassare Castiglione scriveva alla marchesa sua madre: *Ma non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Raffaello* [2]. E così Roma non era più Roma, a parere del più eccellente scrittore di que' tempi, perch'essa avea perduto quello che ne formava a' suoi occhi il lustro e l'ornamento *.

Onori funebri che gli furono resi.

Morto appena Raffaello fu esposto in casa sua **, secondo l' uso del tempo e del paese: il luogo della esposizione fu quello stesso in cui si vedeva

1 « Che quando gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase ». Vasari, *ibidem*, tom. 3.o, pag. 227.

2 *Vedi* lettere del conte Baldassare Castiglione ecc. Padova, 1769, in 4.o, vol. 1.o, pag. 74.

* Simili lamenti di afflizione e di costernazione furono pronunciati nelle esequie di Francesco Petrarca dal reverend. maestro Bonaventura da Padova; che ciascuno può leggere nel *sermone latino*, stampato per la prima volta dall' egregio sig. professore Antonio Marsand dinnanzi alla parte prima della sua accuratissima *Biblioteca Petrarchesca* ecc., stampata in Milano con grande cura per Paolo Emilio Giusti, 1826, in 4.o Questo elogio, quantunque enfaticamente scritto, fa conoscere in quanta stima ei fosse il Petrarca, anche in vita.

Fabio Segni, scrisse versi latini sulla morte di Masaccio, ne' quali dice: *che la pittura, la gloria, il Sole, tutto perì con Masaccio.*

L' erudito sig. D. Jacopo Morelli nelle sue illustrazioni alla *Notizia d'opere di disegno* ecc. già da noi ricordata, ci ha conservato un pezzo di lettera di Marcantonio Michele gentiluomo veneziano, il quale al tempo della morte di Raffaello trovandosi in Roma, ad Antonio Marsili veneziano la scrisse; la quale, essendo interessantissima per le belle notizie e sagge riflessioni che contiene relativamente al nostro Sanzio, noi riuniremo a questa Storia, ripubblicandola sotto al n.o 15 nell' appendice dei varii documenti storici, aggiunti pel sig. Quatremere.

** Il chiar. sig. avv. D. Carlo Fea, *Notizie intorno Raffallo*, pag. 30 e seg. ha stampato quanto segue: = « Li manoscritti ci danno campo a confutare la volgare opinione del luogo ove morì, e fu esposto Raffaello. Il Martinelli, e tant' altri seguaci alla cieca lo dicono nel palazzo degli Spinoli genovesi, nel quale trapassò veramente al tempo di Sisto IV Carlotta regina di Cipro; ora dei Convertendi, nella piazza Scosciacavalli. Ma quali sono le prove? niuno le ha mai date; anzi dirò, che mai non ho letto moversene dubbio. Tentiamolo noi. Cominciamo dal dire, che quella casa, per confessione del Martinelli medesimo, era allora del cardinale Bernardo Divizio da Bibbiena, zio della giovane, che l'Urbinate avea sposata poco prima, più per convenienza, che per genio, e perciò lasciata vergine; soltanto unitagli nel Panteon defunta, ov' è la di lei iscrizione che ce lo dice. Al contrario il Vasari, e l' Anonimo lo dicono morto *in sua casa*, da dove poco prima mandò via *l' amata sua; ove lavorava la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale del Monte.* Il Martinelli vi aggiunge altrove, che *Raffaello in sua casa, e colla sua assistenza fece condurre a fine da mastro Lorenzetto fiorentino le predette statue di Giona, ed Elia.* Ora il Vasari aveva pur detto, che Raffaello *per lasciare memoria di sè fece murare un palazzo a Roma in Borgo nuo-*

sospeso ancora il quadro della Trasfigurazione, terminato alla maniera che si è detto, ma a quello che sembra dovente avere ancora in alcune parti quell'ultima mano che deve aver ricevuta da Giulio Romano. Questa creazione immortale dell'arte, questa immagine quasi parlante, posta da capo all'artefice morto, fece sugli astanti una impressione tale che il tempo non ha potuto per anco dissipare dalla memoria degli uomini. L'allusione di tale riavvicinamento è stata lodata da una moltitudine di scritti, siccome il più bel tratto che abbia potuto inventare il genio della lode per onorare li funerali di un grand'uomo. Si crederà con facilità che dovette produrre un effetto maggiore del Panegirico di Paolo Giovio *: quello si fu uno di que' tratti opportunissimi dell'eloquenza delle cose, e che trasse la sua virtù da una causa tanto più feconda, quanto fu più naturale e meno preparata; giacchè tutto fu impensato in questa combinazione; e non si deve credere con alcuni, i quali hanno stimato di accrescere eziandio un tale effetto; che si sia portato il quadro a guisa di stendardo alle pompe funebri di Raffaello **.

La vera pompa del suo funerale fu il corteggio immenso di amici, di scolari, d'artefici, di scrittori celebri, di personaggi d'ogni ordine che lo

*vo, il quale Bramante fece condurre di getto.* Il sig. Piacenza nelle sue *Note al Baldinucci*, tom. 1.º, pag. 153 e 351 è di parere, che questo palazzo fosse architettura di Bramante; ma il Comolli osserva che si è sempre, e costantemente creduto, che fosse questa casa architettata da Raffaello medesimo, però colla direzione di Bramante. Ma ciò non importa alla nostra questione. Fu demolita la fabbrica al tempo d'Alessandro VII per fare una piazza avanti l'ingresso nel colonnato suo di S. Pietro. Allora apparteneva al Priorato di Malta, cui fu pagata scudi 7163. 34, come si ha dal solito MS. La località sua è registrata alquanto incerta dal Fontana; ma io trovo nella pianta originale di tutto quel contorno, fatta levare dal Papa, ch'essa cominciava dal mezzo delli due bracci dei portici; e si estendeva in isola alla fontana attuale sulla piazza dei Rusticucci, lunga, con una qualche irregolarità, per quel verso, quasi 400 palmi; larga intorno a palmi 175. La facciata principale riguardava S. Pietro, ed è quella conservataci nella raccolta de' palazzi moderni del Ferrerio, parte 1.ª, tav. 9, molto ornata e magnifica; sempre nominato *palazzo di Raffaello e del Priorato* ».

Coteste saranno buone notizie; tuttavia elle non paiono le prove che il sig. avv. Fea promettea per identificare il luogo ove morì Raffaello: inoltre pregheremo il sig. avvocato a produrre più salde ragioni delle asserite nozze celebrate e non consumate del Sanzio.

* *Vedi* la nostra nota a pag. 198.

** Chiudendo il Missirini la sua energica descrizione di questo quadro con parlare dell'influenza ch'ebbe un lavoro sì pellegrino a magnificarne il dolore della perdita d'un tanto uomo, dice: = « E certamente il vedere que' lagrimosi funerali resi illustri da un così splendido monumento, fu ad ogni anima gentile uno spettacolo più commovente, che le pompe funebri de' romani imperatori, seguite dalle immagini delle dome provincie, e de' re barbari soggiogati. E tutti udivansi dire col cigno di Sorga = » :

» *L'alto e nuovo miracol, che a dì nostri*
» *Apparve al mondo e star seco non volse,*
» *Che sol ne mostrò il ciel, poi sel ritolse*
» *Per adornarne i suoi stellati chiostri !*

accompagnarono in mezzo al compianto di tutta la città; giacchè fu quello un dolor generale, al quale partecipò la corte stessa del Papa; il quale dicesi spargesse lagrime su quella morte. Nessuno veramente andava a fare una perdita maggiore, ed era più atto di lui ad apprezzarne le conseguenze; poichè nessuno conobbe meglio di Leone X il prezzo della gloria, che il genio delle arti sparge sopra il regno dei principi.

Il corpo di Raffaello venne trasportato nel più bello dei monumenti rimasti dell'antica Roma, il Panteon, divenuta la chiesa di Santa Maria della Rotonda, e fu deposto in conseguenza della sua ultima volontà, sotto alla cappella da lui dotata, e dove è pure la sua sepoltura: sulla quale per ordine del Papa il cardinale Bembo vi fece scolpire la doppia iscrizione che vi si legge ancora presentemente [1].

Carlo Maratta cento e cinquantatrè anni dopo la morte di Raffaello volle onorare il luogo della sua sepoltura con un nuovo monumento. Poteva forse recare maraviglia che una semplice iscrizione additasse il luogo preciso dove riposavano le ossa del più grande pittore. Forse allora si era creduto che la vasta cupola del Panteon dovesse illustrare abbastanza la memoria di lui? Ma l'idea metaforica del Panteon, propagata di poi da una vanissima imitazione, non v'era a quell'epoca, e una cotale allusione pagana non poteva essere scelta dal gusto di que'tempi. Pareva che si dovesse contentare allora del monumento religioso, che Raffaello stesso avea comandato d'erigere nel suo testamento, consistente nella esecuzione o nel restauramento d'una di quelle nicchie a tabernacolo, adorne di colonne e d'un frontone, convertite poscia in cappelle, e dove a Lorenzo Lotti venne allogata la scultura della grande statua della Madonna che sorge sull'altare. Questo fu dunque il vero monumento della sepoltura di Raffaello: ma siccome molti lo ignorano presentemente, è pure probabile che avesse luogo una simile dimenticanza al tempo di Carlo Maratta, e che per riparare a cotale ventura si proponesse di collocare il busto di Raffaello in una delle due piccole nicchie ovali eseguite lateralmente alla cappella. In questo tempo appunto, come l'abbiamo già detto prima, fu levato l'epitaffio di Maria Bibbiena, per dar luogo alla nuova iscrizione di Carlo Maratta [2]. Il busto di Raffaello fu scolpito in marmo, sul suo vero ritratto della Scuola d'Atene, da Paolo Naldini [3],[*].

1 *Vedi* nell'appendice il n.° 15.

2 *Vedi* l'appendice al n. 16.

3 Carlo Maratta aveva collocato di riscontro al busto di Raffaello, quello d'Annibale Caracci, seppellito nello stesso luogo. Tale esempio di due busti di grandi pittori messi nel Panteon, suggerì l'idea verso la fine del decimo ottavo secolo di riempire col busto di Nicola Poussin una di quelle piccole nicchie ovali che veggonsi attorno nell'interno dell'edifizio, e di poi vi si collocarono quelli di Mengs, di Winc-

Abbenchè non ne troviamo il racconto in nessuna parte, possiamo presumere, che all' epoca in cui Carlo Maratta consacrò il suo monumento onorifico al Sanzio, le ossa di questo, e la cassa che le racchiudeva, fossero visitate, e che allora si levasse la sua testa, per depositarla nell'Accademia di San Luca in Roma, nella quale vedesi ancora una delle sue opere, voglio dire il quadro del Patrono dei pittori, rappresentato in atto di pingere la Madonna col putto Gesù, ed accompagnato da un giovinotto, nel quale si vorrebbono conoscere le rassomiglianze di Raffaello all'età quasi di venticinque anni *.

Nel giorno della festa di S. Luca ogni anno le sale dell' accademia sono rese pubbliche, e ciascun anno questa testa, divenuta come una specie di reliquia, riceve da tutti li giovani artisti l' omaggio d' un innocente ma onorevole superstizione. Tutti si danno premura di toccarla colla loro matita; in quella guisa che li giovani soldati andavano, come si dice, ad affilare la loro spada sulla pietra che ricopre il vincitore di Fontenoy **.

Ritratto fisico di Raffaello.

Allorquando questa specie di sentimento religioso prodotto dall' uso, ha dato luogo ai semplici curiosi di esaminare fisiologicamente questo avanzo

kelmann e di qualche altro uomo celebre, i quali non avendo la loro sepoltura in questo tempio divenuta chiesa cristiana, vi apparvero posti sotto un aspetto puramente profano. Il numero di questi busti essendosi accresciuto sempre più al punto di convertire un luogo santo in uno di curiosità estranee al culto, il governo pontificale ha fatto levare tutti que' ritratti, e li fece trasportare in una delle sale del Campidoglio. Fu quivi pure asportato il ritratto di Raffaello, e non rimane al Panteon che il suo epitaffio e'l suo monumento funerario, la cappella, cioè, onde abbiamo parlato. — * L' egregio pittore, signor Filippo Agricola possiede il modello stesso che servì allo scultore per l'esecuzione del suddetto busto di Raffaello.

* *Vedi* la descrizione di questo quadro presso Braun, pag. 258. Questo quadro trovasi intagliato da C. Bloemart, da Piccioni e da J. Langlois.

** Esisteva negli archivj della romana Accademia di S. Luca un foglio, ora fra le carte degli eredi di Vincenzo Pacetti, che per molto tempo l'Accademia arbitrariamente governò, dal quale appariva come Carlo Maratta, che era sommamente delle cose di Raffaello innamorato, e sempre predicava doversi seguire questo grande maestro, ancorchè poi nelle opere sue egli nol seguisse, anzi niuno l' abbia forse seguito meno con quel suo ottenebrare le figure fra la fuliggine e il fumo; volle erigere un monumento marmoreo al Sanzio nel Panteon, dov' era sepolto. Perchè avutone il beneplacito, e scavato il loco ove le sante ceneri riposavano, ne tolse il teschio, e recollo seco in deposito nell' Accademia di S. Luca: e potè farlo perchè Maratta era d' assai entro nella benevolenza del Pontefice, a cui da' primi anni avea apparato li rudimenti del disegno.

Questo deposito venerabile fu ricevuto con commovimento della romana Accademia, posto nella sua galleria, elegantemente custodito in bel sarcofago, e tenuto alla vista degli allievi dell' arte, come esemplo eloquentissimo di emulazione alla virtù.

Nella premiazione Capitolina del 1826, de' lavori dell' arte fu dettato pel chiar. Missirini il seguente bellissimo sonetto allusivamente al teschio di Raffaello, giacente

d'un sì grand' uomo, si resta maravigliati, che spettassegli un cranio d'una sì piccola capacità. Niente in fatto è più atto a confondere li sistemi materialisti di coloro che si ostinano a cercare le cause del pensiero negli organi, ed a far dipendere le proprietà dell'anima o del genio dalle facoltà o dalle forme corporali. Ma la piccolezza dell'ossatura del cervello s'accorda perfettamente colla cognizione che si ha della fisica costituzione di Raffaello, tal quale ne l'ha egli stesso fatta conoscere, pingendosi in parecchj de' suoi quadri *.

Abbiamo già avuto occasione d'annunciare un' opinione sopra il suo vero ritratto [1], parlando di quello d'Altoviti, oggetto dell' errore preso dal Bottari. Ma per formarsi una giusta idea della sua persona non abbiamo che a richiamarci alla mente le immagini autentiche le quali vi sono di lui. Quattro volte si pinse Raffaello ne' freschi del Vaticano: nella Disputa del Sacramento in compagnia del Perugino, ambidue sotto la figura di persone mitrate: all' angolo del lato destro della Scuola d'Atene, pure col suo maestro, dove maggiormente si riconosce: fra li Poeti del Parnasso nella

nella detta galleria accademica in S.ª Martina e S. Luca alle falde del Campidoglio:

» Sante reliquie, e preziose spoglie
Chiare per mille lingue e mille carte,
Di quel Grande, che al Ciel drizzò sue voglie,
E il bel ne pinse con mirabil arte.

» Voi stringe al seno e in pianto si discioglie
Quest'alma scuola, e i primi onor vi imparte;
Come pia madre del figliuol raccoglie,
L'ossa e le pone in onorata parte.

» E qual diè nome al Campidoglio il fiero
Teschio, che fuori del Tarpeo si schiuse
E fu principio di sublime impero:

» Così eterne per voi sarau diffuse
L'itale glorie, e il sacro Tebro altero
Terrà il regno dell'arti, e delle Muse!

* Due cose debbonsi notare, forse all'impensata cadute dalla penna dell'Autore; l'una il sentenziare di fallacia, così su due piedi, sistemi dedotti dalle migliaia di fatti; l'altra il riunirli tutti a fascio, ponendo nelle sue stesse parole una manifesta contraddizione. Il sig. Quatremere, dopo d'aver fatto osservare la *piccolezza* del cranio di *Raffaello*, parla di *facoltà*, di *forme* ecc., e conchiude dicendo, che poi la testa di quel sommo era *in proporzione* col suo corpo. Dunque prima si parla di *misura*, poi di *qualità*, poi di *relazione*. I sistemi cui possono riferirsi questi cenni, sono diversi, se non che le parole *organi*, *facoltà* ecc. ci conducono tosto a quello di Gall. Non è nostro intendimento di alzarci a difensori di quell'illustre filosofo, contro un' imputazione sì vaga: chè l'illustre Quatremere avrebbe dovuto piuttosto parlare della *forma* che dell' *ampiezza* del cranio. Altri farà conoscere all'Italia quel sistema maraviglioso, il quale fu appena adombrato, e non menomamente abbattuto co' suoi ragionamenti dall' egregio professore, il sig. Baldassare Poli.

La piccolezza del cranio del nostro Sanzio stando *perfettamente in proporzione*, come ce ne assicura l'Autore, colla *costituzione fisica* di lui aveva la principale condizione, che da qualunque sistema possa attribuirsi all' umana forma (quando a braccio non vogliansi misurare gli uomini) nè era in opposizione con alcuno, meno con quello di Gall: e non la supposta *piccolezza* di quel cranio, ma la *forma* di lui posta in esame, avrebbe col fatto, o smentite le osservazioni di Gall, o tributato un omaggio alla verità.

1 *Vedi* a pag. 141 e seg.

testa di quello che tiene dietro a Virgilio [1]: e finalmente nel quadro di Attila a lato del Perugino, tenente la Croce presso Leone X.

Noi abbiamo detto pure che si potrebbe riconoscere benissimo anche nel giovane che accompagna S. Luca: alcuni pensano che questa figura mostri una maniera di dipingere inferiore a quella del Santo: anzi s' è osservato di più, che la posizione della testa, il muover degli occhi e lo sguardo non sono quelli che dovrebbono essere quando il ritratto del pittore fosse fatto per ritrarre sè stesso, obbligato a guardarsi in uno specchio per copiarsi; cosa ch' egli non può fare senza che li suoi occhi guardino per traverso [2]. Tale osservazione ha fatto credere che la figura di Raffaello fosse dipinta da un altro; ma questo fatto non indebolirebbe il valore della rassomiglianza che il Lanzi dà a questa testa [3], attribuendole il primo posto sotto tale rispetto: questi pone per secondo il ritratto detto da lui il *Mediceo*, e che deve essere quello di Firenze, sul quale appunto è stato disegnato ed intagliato il ritratto messo in fronte al testo francese di quest'opera, ed onde porge la storia la breve notizia che l'accompagna [*]. Fa uopo aggiungere a queste immagini, più o meno fedeli, quella d'una piccola figura veduta intiera, seduta ed avviluppata in un panno, intagliata su d'un disegno da Marcantonio, la quale porge bastantemente una giusta idea di tutta la persona [**].

Se tutti questi ritratti hanno fra di loro una sorprendente concordanza, siamo forzati di confessare, esserci stranamente ingannati sopra alcuni altri. Si credette, per esempio, per lungo tempo di riconoscere Raffaello nel ritratto d' un giovane di quindici anni, che tiene appoggiata la testa sulla sua mano. Quest' opera trovasi nel Museo reale [4], ed è certamente delle più finite: il pennello dell' Urbinate niente ha fatto di più amabile, d' una più bella maniera, d' un colore e d' un' armonia più perfetta: ma esso solo è quello che farebbe pensare contro l' opinione che il pittore vi si fosse ritratto

1 Bellori, *Descrizioni delle Immagini ecc.* pag. 45.

2 Missirini, *Del vero ritratto di Raffaello, ragionamento* stampato in fronte alle *Descrizioni delle Immagini* ecc., pag. XIV.

3 *Storia pittorica ecc.* edizione di Milano, presso Silvestri, tom. 2.°, pag. 89.

* *Vedi* la nostra nota apposta a pag. 23. = Nelle *Effemeridi letterarie di Roma*, Agosto 1821, leggesi una dottissima descrizione di questo ritratto del Sanzio, scritta per Melchior Missirini.

** Abbiamo veduto una bellissima prova di questa stampa nella ricca e scelta raccolta di stampe antiche, possedute dall' illustre march. Malaspina di Sannazaro; il quale ne ha compilato, e pubblicato un molto ben ordinato Catalogo, in 5 volumi in 8.° Milano 1824: *Vedi* vol. 2.°, pag. 55: e Bartsch, tom. 14.°, pag. 369.

4 Sotto il n.° 1152 = *Vedi* la nostra nota a pag. 143.

egli medesimo. Sicuramente quando era giunto al suo più alto grado d'abilità, non si sarebbe immaginato di pingersi all'età di quindici anni, quando appena poteva essere entrato nella scuola del Perugino: giacchè non fassi di sè stesso un ritratto retroattivo: ed aggiungiamo ancora che il giovane onde si tratta in questo quadro, ha li capelli biondi, lo che si oppone alle nozioni più certe sopra tale particolarità.

Noi non crediamo di doverci fermare lungamente a confutare l'opinione inverisimile, che un altro quadro, cioè dello stesso Museo [1], rappresenti Raffaello col suo schermidore. Si credeva dapprima che questo preteso schermidore fosse il Pontormo; di poi che il quadro fosse di Pontormo stesso; e finalmente la figura presa per quella di Raffaello non avere alcuna relazione di somiglianza con tutti li ritratti conosciuti, perchè offra la sua vera immagine. Questa grossa testa un poco barbuta ne parrebbe quella di Marcantonio giovane; almeno ha dessa molta analogia col ritratto di questo intagliatore, raffigurato da Raffaello sopra la persona d'un portatore del Papa, di riscontro con quello di Giulio Romano, nel quadro d'Eliodoro. Si fu certamente per un cotale errore che Chapron, nel frontespizio de' suoi intagli delle Logge, ha intagliato il busto di Raffaello collocato sopra una colonna [2]. Questa grossa testa barbuta è quella dessa di Marcantonio tolta dalla pittura da noi citata: e lo stesso errore è stato riprodotto in una nuova collezione di ritratti intagliati.

Giusta quanto noi abbiamo appreso dai ritratti autentici di Raffaello, e specialmente da quelli della galleria di Firenze e della Scuola d'Atene, egli era d'una figura regolare, gradevole e delicata, di lineamenti ben proporzionati, di bruni capelli, d'occhi pur bruni e pieni di dolcezza e di modestia, d'un colorito nel viso che pareva olivastro; ed in tutto l'espression sua era quella della grazia e della sensibilità. La sua complessione e 'l restante della sua conformazione sembra che fossero perfettamente in armonia colla sua fisonomia [3]: avea lungo il collo, piccola la testa, lunga e sottile taglia; e nulla presagiva in lui una corporatura di lunga durata: carissime erano le sue maniere, amabilissimo il suo esterno, il suo contegno era sempre elegante, e faceva conoscere di sapere l'uso del mondo, e ciò che dicevasi bello spirito della gente di corte.

1 Sotto il n.º 1149 = Stato intagliato da Nic. Larmessin nel *Gabinetto di Crozat.*

2 Egli è certo che Chapron ha copiato questa testa dalla pittura d'Eliodoro; ed avrà creduto che Raffaello vi si fosse dipinto di riscontro con Giulio Romano.

3 Bellori, *Descrizioni delle Immagini* ecc. = *Vedi* l'Appendice n.º 14.

Ritratto morale di Raffaello.

Le qualità morali, quelle del cuore e della mente, corrispondevano alla bellezza ed alla grazia della sua persona. Siamo portati a sentirsi tocchi dalla riconoscenza ch' egli non cessò mai di professare verso il suo vecchio maestro, ma specialmente dal rispetto ch' ebbe per le sue opere, dalla cura che si prese della sua riputazione, associandone, come fece, il ritratto di lui al suo proprio in un sì gran numero di pitture, quasi per farlo essere a parte dell' onore che gliene veniva per un ingegno, che doveva a lui la sua prima direzione.

Sembra pure che non abbia giammai allignato in lui il sentimento dell' invidia: quantunque sia impossibile all' artefice il non confrontarsi con quelli che lo circondano, e che Raffaello vi si sia misurato; tuttavia la sua condotta e le sue opere possono servire a far ben distinguere nei loro effetti la nobile emulazione dalla bassa gelosia. L' invidioso deprime li suoi emuli, anche allorquando si arricchisce a loro spese: il rivale generoso non toglie a loro niente, di nulla si vale, e loro non deve se non la forza che acquista per combatterli; e quando pure ne trionfa, a loro stessi attribuisce la gloria de' suoi successi. Per tal modo Raffaello seppe approfittare degli esempli de' suoi contemporanei, ritraendone li mezzi non di seguirli, o imitarli, ma di sorpassarli, combattendo contro di loro colle sue proprie forze; e, sempre giusto verso tutti, lo si intese ringraziare Iddio d'averlo fatto nascere al tempo di Michelangelo [1].

Dotato d'una rara cortesia, anche verso coloro, cui appena conosceva, non si vide negare giammai li suoi servizj a nessuno; era sempre pronto a lasciare il suo lavoro, per prodigare li suoi consigli ed anche li suoi disegni a chi gli domandava assistenza. Li suoi contemporanei hanno vantato la sua grandissima amorevolezza verso tutti, la sua carità verso gli infelici. Celio Calcagnini ne racconta che un certo Fabio di Ravenna, vecchio d'una stoica probità, ma affabile e savio, era nutrito e mantenuto dal Sanzio [2].

Abbiamo già discorso della predilezione ch' egli avea per gli uomini d' ingegno d' ogni grado, che formavano la sua scuola numerosa, della buona armonia, o meglio concordia che avea saputo stabilire tra loro; concordia tale, che non fu mai intorbidata dal menomo disgusto, dal menomo sentimento di gelosia. Il principio d' un sì raro accordo era nel carattere

1 Lanzi, *Storia pittorica* ecc. tom. 2.° pag. 71. == Alcuni non hanno tralasciato di lodare in lui quel nobile risentimento che poteano meritare espressioni ed opere inurbane; e ne riportano quell' ardita e nobile risposta data da Raffaello ad un cardinale, che criticava come troppo rosse le teste degli Apostoli Pietro e Paolo: « *Si vergognano*, gli disse Raffaello, *perchè la Chiesa sia così male governata.* »

2 *Vedi* l' Appendice, n.° 12.

del capo, in quelle felici qualità, che gli guadagnavano tutti gli animi, in un' amabilità, cui definì sì bene il Vasari con dire, che *fino gli animali l'onoravano, non che gli uomini* [1],[*].

Raffaello era debitore alla sua prima educazione, alle cure d' un buon padre, ed agli esempli d' una famiglia onoratissima nella sua città, di quel grado d' istruzione che può bastare alla maggior parte degli stati della vita; germe prezioso, cui niente supplisce, e che tutto col tempo può tendere a sviluppare. Quindi la scrittura della lettera che indirizzò nel 1507 a suo zio, e della quale riportiamo il *fac-simile* [2], rende bastevole testimonianza per la nettezza, e lo si può dire, per l' eleganza grafica che vi si distinguono, del buon impiego da lui fatto degli anni della sua infanzia, vale a dire, di quell' età, in cui si contraggono ordinariamente, nello imparare a scrivere, certe abitudini che si cancellano difficilmente. Quanto allo stile e al contenuto di questa lettera si sono potute osservare alcune parole ed alcuni modi di dire che non si ritrovano più nelle sue lettere posteriori; e ciò perchè nella prima lettera scritta per Urbino, vi parla il dialetto della sua città nativa; ed aggiungiamo anche ch' essa porta la data del tempo che precedette il suo arrivo in Roma. Le posteriori lettere che abbiamo di lui dimostrano un altro gusto; e leggendo quella che scrisse a Baldassare Castiglione non v'ha alcuno che, giudicandola dalle idee in essa esposte, non possa dire quello che dissero i Letterati italiani del suo stile, ch' essa è degna benissimo di quello cui fu indiritta.

Il sonetto che si attribuisce a Raffaello [3] non prova certamente ch'egli sia stato poeta, e nè tampoco abile verseggiatore; ma fa conoscere però

[1] Vasari, *Vita di Raffaello*, tom. 3.°, pag. 228.

[*] Raffaello era quello che chiamavasi volgarmente Compagnone: amava assai starsene in gran convento cogli amici suoi, che erano tutti maestri, ritraevano dalla sua indole, e viveano ad esso amorosamente devoti. Ma non si creda ch' ei perdesse il tempo in vani diporti, o pacchiamenti: ove anche avvenisse ch' ei si trovasse con quelli in sull' osteria, ecco ch' ei disegnava sue invenzioni improvvise con quella grazia che avea da natura, e quella bravura che avea dall' arte: di questi disegni era largo a tutti senza invidia; perchè l'animo suo nobilissimo parea infuso d' una bontà sovrannaturale, e solo a far bene ad altrui inchinevole. Quindi può dirsi, che a proporzione del ricco peculio ch' ei dovea lasciare, morisse povero. Sentì fortemente la gratitudine, come è manifesto dall' avere rimunerato quale il facesse contento del minimo servizio; e dall' avere sempre osservato i suoi maestri. Nol vide mai alcuno all'ira discorrere, tanto egli era adorno di mansuetudine!

E queste parole per noi raccolte qui registriamo a scuola ed esempio di quegli artisti che disonestando l' arte loro coll' aschio, collo sdegno e colle oblique vie, spesso cangiano i mitissimi alloggiamenti delle arti, in soggiorno di Balsaridi, e di Furie.

[2] *Vedi* l' Appendice al n.° 4.

[3] *Vedi* l' Appendice al n.° 13.

sempre una coltura di spirito, che deesi ritenere come un lusso d' ingegno in un uomo, il quale agli altri dominj delle arti, riuniva di già tanti meriti diversi.

Non dimentichiamo che il Vasari alla fine delle sue vite dei Pittori [1], rendendo conto delle sorgenti ond'egli attinse, e dei materiali onde usò per compilare la sua grande opera, cita Raffaello nel numero di quegli artefici, li cui scritti furono a lui di grande soccorso: e noi nello esprimere il nostro vivo rincrescimento per la perdita di documenti così preziosi, abbiamo ancora il piacere di trovare uno dei tratti di rassomiglianza che l' Apelle moderno ebbe coll'antico, che questi cioè, come ne dice Plinio, avea scritto pure sulla sua arte: *Scripsit et de sua arte* [2].

Ambidue furono egualmente debitori alle loro qualità personali ed alle loro ricchezze, di quella specie di consistenza sociale, che li fece ricercare dai grandi, ed andare di pari coi personaggi più distinti. Raffaello sapeva bene quanto valesse sopra tutti questi punti: nella sua lettera in data del 1.° luglio 1514, che indirige a suo zio, e nella quale gli dà uno stato della sua fortuna, di già considerevole per la sua età, parla di sè stesso in termini tali, che fanno conoscere l' uomo, che sa quanto vale: « *Sicche*, gli scrive, *carissimo zio, vi fo onore a voi, e a tutti li parenti, e alla patria* [3]. » Si giudichi da ciò quanto Raffaello dovette crescere in fortuna, in credito, ed in fama agli occhi de' suoi contemporanei, negli ultimi sei anni della sua vita!

Ma a qual punto, ciò che vale meglio ancora, non dovettero aumentarsi le sue cognizioni d' ogni genere, e perfezionarsi il suo gusto nella società co' primi personaggi della corte di Leone X? Si sa che un'intima amicizia lo legava col Bembo, col Navagero, col Beazzano, con P. Giovio, col Bibbiena, col Sadoleto, col Castiglione e con tanti altri distinti e per l'ordine e pel sapere. Tutti si compiacevano di conversare con lui, e di far cambio degli studj, frequentandone la sua scuola per iniziarsi nei misterii di un'arte, della quale possedette egli sì eminentemente il segreto, quello voglio dire, di far parlare agli occhi li sentimenti dell' animo: *Pingere posse animum atque oculis præbere videndum* *.

[1] Vasari, *Vite dei pittori*, edizione citata, tom. 7.°, pag. 250.

[2] Plinio, libro 36. = Gio. Pietro Bellori vide la rassomiglianza tra Raffaello ed Apelle, e tentò dimostrarla in un dottissimo scritto *Dell'ingegno, e grazia di Raffaello comparato ad Apelle*, stampato a pag. 186 delle sue *Descrizioni delle Immagini* ecc.

[3] *Vedi* l' Appendice al n.° 10.

* Prima di passare all' esame delle qualità pittoriche di Raffaello non riescirà discaro certamente a' nostri leggitori che noi riportiamo qui una nota mandataci dal sig. Missirini, intorno alle qualità morali dello stesso, e può servire come di riepilogo delle abilità, che lo distinsero sì eminentemente sovra quasi tutti gli altri.

La morte precoce di Raffaello sarà sempre un soggetto di dispiaceri per tutti gli artisti e gli amici delle arti. Quando non si accordasse che le sue facoltà in pittura non avrebbono potuto accrescersi, e che il suo genio aveva

Esame critico delle qualità di Raffaello nella pittura.

« Raffaello che ebbe l' animo altissimo, non fu commosso ed infiammato maggiormente da altra cosa, quanto dalla vista dei prischi monumenti della latina Maestà. Egli era un uomo antico per la grandezza della sua concezione, per l' ardore del suo cuore, recato ad imprese di una gloria eterna: e perciò non sostenea l' aspetto della presente nostra depressione, e molto meno dell' indifferenza odiosa, con che i contemporanei riguardavano li segni splendidissimi della fama de' maggiori. = Come può essere, ei diceva, che non si tenga cura di quel poco che resta dell' antica Madre della gloria, e della grandezza italiana, per testimonio almeno del valore, e della virtù di quegli animi divini, che pur talora colla loro memoria eccitarono gli spiriti alla virtù? Pur troppo si sono fin qui fatte ingiurie a quelle anime che col loro sangue partorirono tanta gloria al mondo. Il mostrarsi d' animo ignavo ha detratto alla grandezza delle arti. La ruina de' Monumenti fece ruinare cogli Edifizj anche l'arte. Onde essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani, ed avendo in luogo delle infinite vittorie, e trionfi, la calamità, e la misera servitù, quasi non convenisse a quelli, che già erano soggiogati e fatti servi dai barbari abitare in quel modo, e con quella grandezza che facevano quand' essi avevano soggiogati li barbari, subito, colla fortuna si mutò il modo dell' edificare, e dell' abitare: ed apparve un estremo tanto lontano dall'altro, quanto è la servitù dalla libertà, e si ridusse a maniera conforme alla sua miseria senz' arte, senza misura, senza grazia alcuna; e pare che gli uomini di quel tempo insieme colla libertà perdessero tutto l' ingegno e l' arte = » (*Vedi Sua lettera a papa Leone X* alla fine di questa Storia).

« Queste parole così nuove, e così famose del Sanzio discendeano da quel suo intenso amore per tutte le arti buone e specialmente per la sovrana architettura, per la quale sino dai primi anni mostrò affetto singolare. E diffatti addottrinato per tempo nelle pratiche della prospettiva, quella apparò egli stesso ben da giovinetto a Fra Bartolomeo: e scrive il Bandinelli, che quando il Pontefice era a Firenze mandò per Raffaello e Buonarroti, e concluse la facciata di S. Lorenzo. Tanto sin d'allora sonava il suo nome nella Reina delle arti, l' architettura ». (*Vedi* a pag. 161 e seg.)

« Poi sempre si versò in questi studj fra i quali è da avvertire ancora, che quando il Pontefice commise a Lodovico Capponi, consolo in Roma della nazione Fiorentina di erigere dietro Banchi in sul capo di strada Giulia, presso il Tevere, una splendida Chiesa da intitolarsi a San Gio. Battista, Raffaello produsse suoi disegni in concorrenza del San Gallo, del Sansovino, di Baldassare da Siena, e del Buonarroti ».

« Ma perchè ei mirava a cosa di maggior fondo, studiò apposta di latino per bene intendere Vitruvio, e questo poi commentò, e gli antichi romani monumenti in bei disegni restituì, sapientissimo Architettore. (*Vedi* a pag. 159, e 197 e seg.). Così fu desso Uomo universale; conciossiachè, come dice lo Storico, non pur nella dipintura nel suo bel fare fu unico; nella architettura, nella sua dottrina fu esimio; ma a tutte le altre arti del disegno cooperò. Perfezionò Marcantonio nell' incisione; aggraziò in questa parte Alberto Durero; gli Stucchi, gli Arabeschi introdusse bellissimi; migliorò le scuole di Fiandra cogli Arazzi; riprodusse i Monocromati, cioè le pitture di un sol colore; fe' vedere ove potea recarsi la splendidezza de' panni, l' eleganza de' capelli, la proprietà e convenienza de' caratteri, dell' età, delle condizioni sull'esempio de'marmi antichi; scrisse bene quando scrisse il buon volgare, e non il patrio; e con una breve vita misurò l' età di più secoli in beneficio di tutte le arti ».

toccò un punto che non gli sarebbe stato concesso di sorpassare, questa considerazione non ci consola punto ancora della perdita sempre irreparabile delle varietà d' invenzioni, di composizioni che sarebbono uscite da una sorgente che si conosce per inesauribile *. In fatto, una delle proprietà di Raffaello fu l'abbondanza e la facoltà di ripetere gli stessi soggetti senza mai copiarsi. Ora se in questa sfera infinita dell' invenzione, onde s' esercitò il suo pennello, e nella quale nessuno lo uguagliò, si volesse calcolare, per esempio, quello che avremmo perduto s'egli fosse morto due anni prima, chi non vede quello che avremmo acquistato s' egli fosse vissuto trent' anni di più?

Ma, lasciando da parte quello che non si potrebbe contrastare in questa ipotesi, vale a dire, la perdita per rispetto alla quantità, è egli, non si darà provato, ma solamente probabile, che Raffaello, se avesse terminato il corso ordinario della sua vita, che non avrebbe potuto acquistare alcuna altra qualità, od almeno qualche nuova perfezione in mezzo a quelle, che gli si riconoscono? **

Gli uni, precisamente perchè sono li più colpiti dall' altezza cui era giunto questo ingegno straordinario, in sì poco tempo nel più gran numero delle parti della pittura, pensano che vi sieno certe leggi comuni nell'ordine morale, siccome nell'ordine fisico; ed applicano all'estensione delle facoltà della mente quella legge della natura che ha misurato la durata della vita, sopra quella dell' accrescimento, o dello sviluppo dei corpi. Essi credono conseguentemente che da questa grande precocità dell'ingegno di Raffaello,

* Della fecondità inesauribile di Raffaello nel concepire e inventare un' infinita moltitudine di soggetti sempre importanti d'un tipo divino, e senza mai incontrarsi con sè medesimo, fanno fede li suoi disegni recati a stampa da tanti uomini valentissimi. È un' enorme jattura per le arti, che la maggior parte di questi disegni siasi perduta. N' avea raccolto il Vasari una serie rispettabile, che poi patì molti casi sinistri. Il Museo Mediceo; quello de' Borboni a Parigi, e il Crozat, e il Mariette, e il Bossi possedettero molti di questi cimelj che hanno subito molte vicende. Del solo disegno delle Sibille parte trovavasi a Messina, parte a Norimberga, quando Sebastiano Resta studioso cercatore di tali rarità potè ricuperarlo, com' ei ne diede ragguaglio al Gabardi. Noi abbiamo di già fatto menzione nelle nostre note di alcuni di questi disegni originali del Sanzio, che trovansi sparsi qua e là in diverse private e pubbliche gallerie: ed alla fine di questa Storia daremo, siccome l'abbiamo promesso, un Elenco descrittivo di tutti quelli che vennero a nostra cognizione; il quale ben lungi di credere sia per riuscire compiuto, presentiamo al pubblico come un saggio del nostro desiderio che altri di noi più esperto e più fortunato l'abbia a mettere insieme e più completo e più certo.

** Non intendiamo di contrastare a questo ragionamento dell' illustre Autore; ma volentieri ricordiamo ai nostri lettori il giudizio portato sopra la stessa quistione dall'immortale Canova, e da noi riferito a pag. 229.

e della rapidità del suo accrescimento, debbasi conchiudere rigorosamente, che una vita più lunga non avrebbe potuto aggiungere nulla alla perfezione delle facoltà che la natura si era affrettata di sviluppare in lui; che per altro la sua carriera non fu corta, ma il corso del suo genio fu rapido: e per tal modo cercano essi di raddolcir le tristi rimembranze d' una perdita, col diminuirne gli spiacevoli effetti.

Secondo gli altri non deve essere quistione di sapere se Raffaello sarebbe giunto a quella perfezione assoluta, cui non lice all' uomo il pervenire, nè se in ciascuna delle parti principali della pittura, egli avrebbe uguagliato ciascuno di coloro, che non hanno primeggiato che in una sola di esse parti. Si tratta solamente di sapere, se con questa facoltà tutta particolare a lui solo di cangiar di maniera, vale a dire di combinare col fatto, e sempre di bene in meglio, le qualità diverse delle maniere degli altri, in quella sua propria; egli non avrebbe potuto pervenire ad una riunione o più perfetta, o più compiuta, superiore in somma a quella che distingue le sue ultime opere. Quindi a noi pare che il corso della sua mente tenda a rendere una progressione di questo genere come la più probabile in quanto che niente ci ha rivelato fino ad ora il termine, dove tali combinazioni potevano fermarsi.

Allorquando si discorre colla mente il periodo di tempo in cui visse Raffaello, vi si veggono in verità le principali parti della pittura, non che le qualità o li doni del genio che loro corrispondono, divisi dalla natura, come altrettante parti distinte, tra quattro artefici privilegiati e contemporanei, i quali li hanno portati al più alto grado, cui era dato di giugnere ai moderni. Per lo che nessuno è giunto più lungi di Michelangelo nel disegno, di Tiziano nella verità del colorito, di Coreggio nella venustà sorprendente del pennello e del chiaroscuro, di Raffaello nella invenzione e nella composizione. Ma quando si confrontano fra di loro ciascuno di questi grandi pittori, non si potrebbe disconvenire, che Raffaello si sia più di tutti li tre suoi rivali avvicinato al merito esclusivo di ciascuno, e che ciascuno di essi non abbia uguagliato l' Urbinate nelle parti sue proprie: ed ecco, d' onde risulta l' incontrastabile sua preminenza*.

Ora la storia di Raffaello e delle sue opere ha potuto mettere il lettore alla portata di decidere il punto della quistione proposta.

Tutto, a parer nostro, ha fatto vedere in lui un naturale sì

* Ci pare molto ingegnoso e savio a questo proposito il *Ragionamento in cui si discorrono le cagioni per le quali Raffaello è il più eccellente di tutti i Pittori*, scritto dal Bellori, e stampato a pag. 228 delle sue *Descrizioni*.

armoniosamente formato dall' alleanza delle diverse qualità che fanno sentire, giudicare e produrre il bello nell' imitazione, che riesce difficile lo stabilire un termine ai risultamenti d' una combinazione tanto rara: desso non entra neppure nell' ordine delle sole probabilità. Sembra in fatto, che quello che fece il genio di Raffaello incessantemente, divenga non solo il pronostico ma la garanzia di quanto avrebbe continuato a fare; ed è forse questo il caso di dire: *Ab actu ad posse valet conclusio*.

Quello che distingue Raffaello, e che si osserva in lui, allorchè gli si tenga dietro fino da' suoi primi passi, è un certo equilibrio delle facoltà morali, d' onde risulta un giusto temperamento tra gli estremi, e per conseguenza una rara inclinazione a conciliare le qualità che paiono discordanti. Pare a noi che le differenti maniere, onde offrono la successione le sue opere, non fossero cangiamenti reali, passaggi d' un genere all' altro, ma solamente nuove combinazioni di questi generi. Egli non suppliva con una qualità all' altra, ma temperava l' una per l' altra: non passava dal semplice al composto, dal dolce al forte, dallo studiato all'ardito, dal vero naturale a quello ideale, dal graziato al grandioso; ma di tutti gli stili de' suoi contemporanei, se ne formò uno particolare a lui solo, e talmente proprio a lui solo, che se la finezza della critica fa conoscere qualche cosa di loro nelle sue opere, si può affermare che nelle loro non si vede niente di lui.

Quantunque, e sull'appoggio delle nozioni storiche, e sulla realtà stessa dei fatti, si possa classificare in qualche guisa cronologicamente le varietà di stile o di gusto delle opere del Sanzio, e distinguervi quello accrescimento progressivo, di cui offrono li gradi principali quelle che noi abbiamo chiamate le sue tre maniere, non si vede ch' egli abbia perduto da una parte acquistando da un' altra; come se, per esempio, avesse cangiato la grazia che caratterizza Leonardo da Vinci, per seguire l'austerità di Michelangelo. Quello all' incontro che si osserva è che, non avendo mirato a tale o a tal' altra qualità che in quanto lo comportavano la natura e la verità, possiamo dubitare che v' abbia avuto giammai da parte sua l' intenzione di farsi imitatore di chicchessia.

Diciamo ancora che se appo la maggior parte di coloro che gli si oppongono, v' ha nella loro abilità distintiva una superiorità qualunque, è perchè ciascuno di loro ha del soverchio in quello che costituisce questa loro qualità predominante. Leonardo da Vinci fu sì graziato nelle arie di testa, che cadde fino nella affettazione. Michelangelo è sì grande, sì ardito nel disegno, che va a cadere nel gigantesco, e nel duro. Laonde si direbbe che l' una e l' altra di queste proprietà si sarebbono depurate de' loro

eccessi, passando per l'anima di Raffaello, per darci nella più giusta loro proporzione l'idea della vera grazia e della vera grandezza. Trovasi il più negli altri; in Raffaello siamo certi di trovarvi il meglio. Si può dire quasi altrettanto di tutto ciò che appellansi qualità morali della pittura.

Ma gli artefici, cui spetta più particolarmente il merito pratico dell'arte, riconoscono due divisioni principali, sotto il cui rispetto noi esamineremo ancora quanto prima le produzioni di Raffaello: vogliamo dire del disegno e del colorito, onde la riunione portata al più alto grado, è sembrata sempre ai moderni una cosa quasi impossibile, secondo l'opinione assai generale che queste due parti dell'arte di dipingere dipendano da due condizioni incompatibili. Qualunque sia il valore di questa opinione, essa non è applicabile che alla idea che si può formare in astratto della perfetta armonia, e della bellezza del colorito, unite al disegno il più perfetto e il più corretto. Ma tra questo punto supremo d'una riunione completa, e la separazione assoluta delle due specie di merito, chi potrebbe contare li gradi soddisfacentissimi, cui sono giunti parecchi? Quindi, non è egli probabile che Raffaello, il quale certamente, in alcuna delle sue grandi opere, è arrivato ad uno di questi gradi, non avesse potuto innalzarsi ad un grado ancora più alto?

Non bisogna perdere di vista che la Scuola veneta cominciava appena a brillare pei quadri di Giorgione. Tiziano era quasi dell'età di Raffaello; non era per anco in estimazione che in Venezia, e solo nel 1546 visitò Roma [1],[*]. Questi due pittori non poterono punto conoscersi che per fama: Raffaello adunque non ebbe tante occasioni, siccome si pensa, di giovarsi dell'ingegno del Tiziano, del quale tuttavia si crede studiasse egli la maniera. Ma non potè Raffaello conoscere neppure il Coreggio [2],[**]: e quindi

1 Vasari, *Vita di Tiziano Veccelli*, tom. 7.o, pag. 6 e 16.

* Il sig. Stefano Ticozzi, *Vite dei Pittori Veccellj*, pag. 145, nota a proposito di questa data, in cui Tiziano andò a Roma, che: « Meritano scusa quegli scrittori i quali, appoggiati all'autorità del Vasari, la differiscono al 1546; perciocchè non dovevano nè pur sospettare che il Vasari prendesse abbaglio in cosa quasi propria: » e prova che ciò accadde invece di settembre del 1545, con una lettera scritta li 10 ottobre dello stesso anno dal cardinal Bembo a Girolamo Quirini; e con un' altra pure dello stesso mese, e dello stesso anno, con cui l'Aretino risponde ad una lettera scrittagli da Tiziano da Roma.

2 Coreggio morì nel 1534; visse 40 anni, e non andò mai a Roma. *Vedi* Vasari, *Vita d'Antonio da Coreggio*, tom. 3.o pag. 37.

** E quantunque molti altri scrittori si opponessero a questa asserzione del Biografo fiorentino, e si sforzassero di provare che il Coreggio si portasse a studiare in Roma, il P. Luigi Pungileoni nelle sue *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Coreggio*, stampate in Parma nel 1818 in tre vol. in 8.o, ha preso in esame tutto ciò che fu detto in contrario di quanto affermò il Vasari a questo proposito, ed ha consolidato molto saviamente l'opinione di questo. *Veggansi* il vol. 1.o, pag. 64 e 122, e il vol. 2.o, pag. 103, e 165.

è probabilissimo che s'egli fosse vissuto più lungamente, Tiziano e Coreggio sarebbono stati li punti cui avrebbe mirato la sua emulazione; e certamente è difficile lo credere, che non avesse loro tolto alcun segreto, sia nella scelta delle sostanze coloranti, sia nel loro uso, e nell' arte di mescolare le loro tinte.

Invenzione.

Seguendo l'ordine delle principali parti della pittura, secondo il metodo comune, noi ci contenteremo di far conoscere brevissimamente fino a qual punto Raffaello vi abbia primeggiato in confronto de' suoi rivali.

L' invenzione, prima qualità e base di tutte le altre nelle operazioni delle Belle Arti, comprende troppe cose, perchè si possa qui darne l' analisi. Un'opera, l'unico oggetto della quale fosse di farne un'applicazione espressa e minuta alle produzioni di Raffaello, non ne terminerebbe pur anco la materia, ben intesi prendendo qui la parola invenzione in tutta la forza della sua estensione. Non si tratta qui in fatto, di ridurne l'idea all' impiego di quella semplice facoltà d' innovare che si confonde troppo spesso col dono dell' invenzione. Quegli solo inventa in pittura, il quale, riunendo ne' suoi concetti la forza della ragione a quella dell' immaginazione, la novità alla giustezza dei pensieri, l'incanto del sentimento alla profondità del sapere, fa nascere nella mente dello spettatore idee sconosciute, nell'anima di lui affezioni non mai provate, e presenta a' suoi occhi immagini o combinazioni, che la natura non gli avrebbe offerte giammai.

Se questa definizione degli effetti dell' invenzione ha qualche giustezza nella loro relazione colle opere del pittore, la si può applicare a quelle di Raffaello, con altrettanta maggiore esattezza, in quanto che senza di esse noi avremmo mancato di mezzi non solamente di definire, ma ancora di concepire nella sua totalità l' atto dell' inventare in pittura.

Per rispetto a questa facoltà Raffaello è superiore di molto a tutti li pittori, e lascia persino li più abili ad una assai grande distanza. La sua superiorità consiste principalmente nell' aver saputo tenersi in quella giusta misura, che è il mezzo tra tutti gli eccessi, in una parte in cui la mente dell'uomo trova sì poche leggi fisse, sì pochi esempli patenti per regolarne il volo, egli ha saputo mantenere quella giusta misura che tiene il mezzo tra tutti gli eccessi. Quindi la facoltà d'inventare in alcuni, siccome in Giulio Romano, sembra che abbia avuto maggiore arditezza; ma ciò avvenne qualche volta a detrimento del vero, e frequentemente del convenevole: altri, siccome Poussin, pare che v'abbiano portato maggiore ragione; ma nella loro saviezza mancano poi di calore e di inspirazione: questi, come sarebbe Annibale Caracci, hanno esercitato con felice successo la loro invenzione

nei soggetti mitologici: quelli, come sarebbe il Domenichino, nei soggetti cristiani. Il Sanzio invece ha trattato tutti li soggetti, e in tutti la sua invenzione è al livello di ciascun genere, e al disopra di quella degli artefici, che in un solo si sono distinti.

Quantunque parliamo qui noi con tanta brevità dell'invenzione, come il tratto caratteristico di Raffaello, non possiamo separarne quell'altra qualità, che ne fu in lui a parer nostro il principio o l'effetto; vogliamo dire della fecondità, nella qual parte nessun pittore l'ha uguagliato. E su questo proposito si sono portati bastevol numero di esempli, perchè non sia uopo fermarvici sopra nuovamente. Ma la particolarità ch' ebbe Raffaello nella fecondità del suo genio, fu quella facoltà tutta sua di replicare molte volte lo stesso soggetto senza che si possa discoprire per via di alcune inferiorità l'ordine del tempo delle produzioni che si succedono, e che sembrano l'opera d'una sola creazione. Si vede che quanto la sua immaginazione era atta a scegliere tutte le varietà d'uno stesso soggetto, a cangiarne le immagini, altrettanto il suo giudizio era abile a ricondurle a quel punto principale di tutta l'azione, quasi diremmo centro morale, onde la sua arte non faceva che percorrere e riprodurre tutti gli aspetti. Ed è in questa maniera ch' egli abbondante in tutte le sue composizioni, senza essere mai prolisso, seppe moltiplicare più d'ogni altro pittore, le persone, le figure, gli incidenti, gli accessorj, gli episodj, senza che niente v'appaia come ripieno, senza che nulla vi si possa ritrovare d'inutile; anzi senza che tutto non sia giudicato realmente necessario, tanto pel piacere degli occhi, quanto per l'intelligenza del soggetto, ovvero l'importanza dell'azione.

Composizione

La composizione così detta in pittura è senza dubbio una dipendenza dell'invenzione, per modo tale che le due idee e le due specie di merito che l'opinione attacca alle qualità che ciascuna di queste parti esigono, si confondono esse parecchie volte nel linguaggio ordinario. Tuttavia la parola composizione ha un senso molto distinto; e l'abilità di comporre comechè sia un effetto dell'invenzione, ha la virtù sua particolare. Essa è l'arte di saper disporre gli oggetti di un quadro, e li personaggi secondo le loro relazioni e le loro movenze, coerentemente al soggetto da esprimere, all'azione da rappresentarsi, in guisa che la totalità, e ciascuna delle sue parti offrano un insieme nello stesso tempo gradevole pe' suoi contorni, armonioso ne' suoi effetti, chiaro per la mente, e capace di produrre sopra li sensi e sopra l'animo dello spettatore una impressione, che l'arte sa rendere molte volte superiore a quella della cosa stessa in natura.

Due difetti vi sono nella composizione da evitare: la pochezza d'arte l'uno, la troppa arte l'altro.

Prima di Raffaello v' era pochezza d' arte: nelle composizioni delle scuole che lo precedettero venivano disposte le figure su d' una linea retta, e la timidità dello spirito in ciò risultava dalla natura stessa dei soggetti, per dipingere i quali, siccome l'abbiamo già detto, null'altra cura si prendevano gli artefici se non quella di eseguire con fedeltà quanto vedevano giornalmente. Dove la immaginazione non deve prender parte nei soggetti da dipingersi, non ha luogo la composizione.

Di poi si usò troppa arte, o se si vuole, troppo artifizio nella composizione, sia da parte degli uni, sottomettendola ad una specie di maniera troppo metodica, introducendovi troppa ricercatezza, compassandola con una cura troppo apparente, atta piuttosto a produrre alterazione nella verità; sia da parte degli altri variandone all' eccesso l' aspetto e le linee dell' insieme, a piacere della fantasia e a diletto degli occhi, senza riguardo nè ai bisogni, nè alle convenienze dell'azione. Raffaello solo ha usato nella sua composizione la maggior arte possibile, senza che l'arte vi si faccia conoscere, la maggiore varietà, senza che vi si perda l' unione, la maggiore ricchezza e il minor lusso, il maggior grado di quella regolarità armoniosa all' occhio ed alla mente, e nella quale nè la mente nè l' occhio trovano nè affettazione nè sforzo *.

Alcuni hanno fatto osservare, che Raffaello in generale aveva stabilito frequentemente nelle sue composizioni una certa regolarità di linee e di masse, tendente a produrvi un effetto più o meno simmetrico. Tale effetto si riconosce ne' quadri della disputa del SS. Sacramento, della Scuola d'Atene, del Parnasso, della Messa di Bolsena, dell' Eliodoro, in quattro o cinque cartoni, e in molti altri soggetti. In verità si può dire che tale partito di composizione piace naturalmente agli occhi, perchè rende facile l' atto di paragonare fra di loro le principali divisioni dell' ordinamento; piace in ugual modo alla mente, per esser egli il principio d' ordine e 'l tipo di regolarità; l'istinto medesimo vi trova qualche cosa di simpatico, tanto sono numerosi gli esempli di simmetria che la natura ci dà in questa conformazione uniforme di tutti gli esseri viventi, composti di due parti uguali che si ripetono colla più esatta parità.

Se un grande numero di descrizioni dei quadri di Raffaello non avesse di già mostrato tutta l' estensione del suo genio nella composizione, noi

* Parlando del *carattere morale* di Raffaello, gli fu applicato a ragione ciò che ne lasciò scritto Pitagora, essere la sua vita una perpetua *armonia;* lo che, a parer nostro, si può applicare benissimo alla sua vita pittorica; giacchè si frammischiarono in esso armonicamente gli elementi tutti, affinchè si potesse innalzare la natura, e dire: ECCO UN ARTISTA!

avremmo un vasto argomento da fare delle osservazioni; ma ciascun articolo da noi impiegato qui a passare come in rivista le singolari sue qualità, non dovendo essere che una specie di riepilogo abbreviato, termineremo su questo punto con dire: che nessun pittore ha avuto allo stesso grado l' ingegno particolare di far vedere ciascun soggetto nel suo più elevato punto di vista, di farvi intervenire le persone in guisa che nessuna v' abbia ad essere senza ragione, di dare a ciascuna una movenza tale che non appaia fatta con arte, attitudini ed un' espressione così giuste, e in una relazione tanto necessaria, talmente legata all' importanza della scena, e che ne compie sì bene l' intelligenza, che non si sa nè quello che vi si potrebbe sopprimere, nè quello che vi si potrebbe aggiugnere *.

Espressione.

Il dono più raro di tutti è quello dell' espressione; ed in questo la natura fu liberalissima verso Raffaello a preferenza d' ogn' altro. Le scuole del quindicesimo secolo, bisogna pur dirlo, neppure pensarono alla vera espressione, considerata in tutti li meriti che le sono proprj, specialmente allorquando deve abbracciare tutte le passioni, tutte le gradazioni d' affetto, cui la pittura può esprimere. Nelle opere degli artefici di quel secolo si trova solamente uniformità nelle movenze dei corpi, e monotonia nella manifestazione dei sentimenti. Il solo genere d' affezione che si legga nelle fisonomie della maggior parte delle figure, è quello della divozione, onde la sola idea esclude generalmente quella della passione. E siamo portati a credere che quella certa calma, o mancanza d' ogni espressione delle fisonomie, che si unisce alla semplicità delle arie di testa, provenga dall' impotenza dell' arte piuttosto che dalla volontà dell' artefice.

Leonardo da Vinci fu veramente il primo, che facendo uscire la pittura dallo stile ristretto, e dalla maniera del ritratto, pervenne a dar anima alle sue figure, che, senza abbandonare intieramente l' imitazione individuale, seppe riunire nelle sue teste di donna, soprattutto in quelle delle Sante Vergini e dei putti, ad una grazia di contorni, ad una purezza di tratto inesprimibile, il sentimento della vita, l' impressione d' una gioia dolce, e

* Ci pare che si possa affermare con tutta la sicurezza della dimostrazione portata all' evidenza che Raffaello nelle sue composizioni ha dimostrato col fatto il precetto che lasciò scritto il Da Vinci: « *Bisogna che si prolunghi la sorpresa di modo tale che di mano a mano che l'occhio dello spettatore viene a salire per le parti del tutto, senta gradatamente aumentarsi in sè medesimo la sorpresa giugnendo per ultimo fino all' ammirazione.*

Visitando li forestieri e gl'Italiani le pitture di Raffaello proveranno sempre una nuova e tenera emozione che farà loro ripetere quello che già diceva Dante della sua Beatrice:

» Io non la vidi tante volte ancora
» Che non trovassi in lei nuove bellezze.

d' una tenerezza affettuosa. Nessuno dubita, e n' è prova la sua Cena, che s' egli avesse esercitato il suo pennello sopra molti altri soggetti e più variati, avrebbe portato a maggior grado l' arte di far parlare a' nostri occhi tutte le passioni, tanto per mezzo delle linee e delle fisonomie, quanto ancora per mezzo delle movenze e degli atteggiamenti de' suoi personaggi. Ma egli non ebbe bastanti occasioni di rappresentare alcuni di que' grandi e patetici soggetti, il cui valore ed energia consistono in una savia disposizione di movenze, l' azione drammatica delle quali è uno dei segreti più misteriosi del genio *.

Michelangelo non conobbe sotto questo rispetto l' arte dell'espressione: siccome la scienza anatomica fu quella onde trasse li suoi mezzi tanto particolari di dare e vita e moto alle figure, in essa pure contrasse quel gusto di un carattere tristo, e d' umore tetro, che domina in tutte le sue teste. Vi si vede generalmente lo studio della musculatura, e specialmente in quelle del suo ultimo Giudizio se ne riconosce una profonda impressione, nella parte inferiore n' appare una generale espressione cadaverica, che sarebbe degna di maggiore lode, s' egli avesse saputo opporvi, nella parte superiore, affezioni d'un altro genere. Conchiudiamo adunque che Michelangelo non possedette che una sola maniera d' espressione per tutti li soggetti; e dacchè essa è uniforme, è pure insignificante **.

* Noi dubitiamo se questo giudizio portato dall' illustre Scrittore sopra Leonardo sia veramente retto, o piuttosto pecchi di parzialità verso l' idolo che si è formato nella sua storia: noi per altro non daremo una maggiore dimostrazione di questo nostro dubbio; ma solo ne rimetteremo i lettori al libro commendevolissimo sotto qualunque rispetto, che ne lasciò il pittore e cav. Giuseppe Bossi, da noi ricordato a pag. 133.

** Secondo la promessa da noi fatta a pag. 56, riportiamo qui la lunga osservazione sopra Michelangelo, indirittaci dal dott. Missirini, tendente a rettificare i giudizj portati sopra lo stesso dal valente Storico francese.

« Ci è avvenuto più volte vedere in quest' opera, che d' altronde fa alto onore al suo Autore, e gli acquista la gratitudine italiana ragionarsi del gran Michelangelo con parole non penetrate abbastanza di quell' alta inspirazione che destano le sue sublimi dipinture. Noi avremmo potuto passo passo la fama di tant' uomo rivendicare; ma abbiam creduto miglior consiglio porre qui in fine la nostra prefazione all' illustrazione della Sistina, lavoro non ancor pubblicato, come quello, che consultato con uomini nell' arte valentissimi, porge forse alcuna migliore idea del carattere del Buonarroti nella pittura: oggetto tanto disputato, e non ancora definito. E forse i lettori ci sapranno buon grado, che allato la vita del Sanzio sia uno scritto su quell' altro prodigio dell'arte, che a Raffaello medesimo servì di cote e di bella emulazione nella pittura e nella gloria ».

« Michelangelo intese a dimostrare col magistero delle arti quel vero troppo provato dall' esperienza, che la forza regge e gira a suo grado il mondo fisico, intellettuale, morale e politico. Sentendosi egli tratto dall'altezza dell' animo suo ad acquistare nell' arti il principato, di che il Tauno suo espositore, anzi tutto il mondo lo donò,

Raffaello ha trattato tutti li soggetti possibili, e di tutti li tempi, in tutte le età, in tutte le posizioni: e si può affermare che non v' ha passione, moto dell' animo, gradazione di sentimento o di carattere, ch' egli non abbia

cercò aggiugnere al suo fine per la via de' conquistatori, voglio dire la forza: e con questo mezzo non che il principato, ma ne usurpò la tirannia. Quindi posti dall' un dei lati i blandimenti dell' arte, non mirò che a significare con caratteri energici e maravigliosi nelle sue pitture, nelle sculture e nelle architetture la forza possibile delle potenze, la forza del corpo, e quella dell' intelletto e del cuore. Così fece violenza agli occhi, alla mente, al sentimento, e fra la turba spaventata degli artisti sedette sicuro ed impune su quel trono ch'era l' oggetto de' suoi voti ».

« Tutte le sue opere fanno prova di questo suo intendimento: tutte esprimono la maggior forza de' contrasti, la maggior gagliardia delle membra, il maggior vigore dell' animo, e la maggiore veemenza della perturbazione ».

« Vedi le Sibille e i Profeti della Sistina: in che forza non si atteggiano nella persona? Qual vigoria d'animo non si slancia fuori dagli aspetti e dai movimenti ».

« Vedi il Giudizio: Oh! qual forza di dolore, di raccapriccio, di tormento, di pietà, d' ira, di vendetta pronunciata in mille maniere? Qual forza d' impero nell' onnipotenza del Giudice ».

« Vedi il Panteon: Non ti mostra forse nel suo ordine, nella sua ampiezza, nella solidità e immensità de' sostegni una forza smisurata, per cui Brunelleschi fu vinto? Il Panteon librato nell' aria, e sorretto da tanta mole, gli è il mondo sostenuto sulle spalle d' Atlante ».

« Finalmente vedi il Mosè: Non ha scultura antica nè moderna che abbia più forti membrature: che mostri nel petto un animo più forte, e nel volto più prepotenza di comando quanto il Mosè, che in sè accumula un concepimento impetuoso, a ciò che da un vigoroso braccio poteasi di più forte eseguire. Invano latra il Milizia; il morder suo è obbliato dal mondo, e sdegnano i petti gentili; e il Mosè empie tutti i cuori di maraviglia ».

« Il vero carattere di Michelangelo è dunque la forza, con questa soggiogò il mondo: e fu così fortunato sopra Alessandro, Cesare e gli altri conquistatori, che tuttavia ne tiene il dominio. Quest' uomo trascendente ed unico nacque con tale ingenita vaghezza di prevalere per mezzo della forza: la sua prima opera in pittura, appena può dirsi uscito dalla puerizia, fu il dipingere i diavoli che battono S. Antonio con molte strane forme e mostruosità, come dice il Condivi ».

« La sua prima opera in iscoltura all' età di circa anni tredici, fu lo scolpire la zuffa de' centauri per Dejanira, cioè l' opposizione della forza colla forza ».

« Poi effigiò Ercole per lo Strozzi: poi Ercole ancora con Entello ito in Francia: poi un gigante che il Gori possedea: insomma sempre la forza espressa in varie maniere ».

« Nel famoso cartone operato in concorrenza con Leonardo, non gli bastò significare le forzate membra di un uomo, ma la forza de' corpi robusti di tutto un esercito rappresentò ».

« Fin quando egli scherzava nelle cose d' amore, confessava esser esso medesimo tratto dalla forza =

*La forza d' un bel volto al ciel mi sprona*
*Ch' altro in terra non è che mi diletti!* »

« Qual fu la più grande delle antiche scolture che colpì il suo spirito? quella che più studiò, e ritrasse tante e tante volte in disegno? Il gran torso di Belvedere; cioè Ercole sedente; il più gagliardo fra i marmi greci che l' umana perfidia, o demenza non ci abbia invidiato ».

« Egli fu preso così dalla brama di trionfare per questa via che parendogli non bastasse significare una forza straordinaria per ottenere il suo effetto, espresse nelle opere sue anche una forza straordinaria sovrannaturale, ciò che alcuni poco considerati appuntarono per soverchio ».

« Questo processo ci tenne per una soprabbondanza di valore che sdegnò sempre

espresso in tutte le loro varietà, ed a qualunque specie di grado: amore, odio, tenerezza materna, affezione figliale, rispetto, adorazione, devozione, disprezzo, orgoglio, umiltà, ambizione, gelosia, speranza e timore, crudeltà,

le misurate umane timidità, o per un ammirabile ardimento schivo d'ogni circospetta e lenta soggezione, come colui ch'era vôlto all'illimitata libertà di chi tiene reggimenti stretti ed assoluti ».

« E perchè gli uomini comunemente sono agitati dall'invidia, nè si recano mai ad acconsentire un primato a chiunque sia pur eccellente nell'arte se non vi sono costretti; perciò conoscendo l'umana natura, nè assicurandosi in essa, volle anche, impaziente di freno, usare il fasto dell'espressione riposto nello schema praticato dai coraggiosi con quelli, ne' quali hanno poca fiducia, cioè l'Iperbole che domanda altera da cui vuole ricevere più di quello che le fa bisogno, acciocchè dia quanto è mestieri. Anche Seneca nota questa figura, eccedere e trapassare solamente per ottenere il vero. Così praticano tutte le anime generose investite di forti perturbazioni: così usano tutti li grandi maestri delle arti dell'ingegno e della mano, ciascuno per la loro via ».

« Michelangelo corse la via della forza e la espresse nelle membra e nell'anima, anche oltre i termini del vero; prima per la furia sua di volere immettere e trasportare in altri quanto ei gagliardo sentia e vedea; poi lo fece perchè il vero si credesse fino a quel punto, ch'ei si era prefisso; e assalì la maraviglia altrui più che non gli facea bisogno, onde gli fosse concesso quello che bramava, di essere, cioè, singolare a tutti gli altri, signore e dominatore colla violenza dell'arte sua ».

« Arroge che non solo si appigliò a questo principio per elezione, ma spesso vi fu indotto dalla necessità de' suoi subbietti; e allora il suo sistema si confuse col suo argomento. »

« Ei dovette esprimere profeti, sibille, demoni, angeli sterminatori, anime dannate, tiranni, crepuscoli, Dio stesso ed altri oggetti intelletti, de' quali non aveva tipo esatto e determinato da potervisi riferire. Fu perciò astretto a desumerne i concetti dalla forza del suo ingegno, dalla grandezza del suo animo, e crearsi nuovi esempli, nuovi idoli ».

« Ma siccome l'uomo per l'innata sua povertà, non può escogitare che le cose ch'ei conosce per mezzo de' sensi, nè far comprendere altrui le sue specie, se non con segni noti, altrimenti verria ad ideare mostri non compresi e non sentiti; quindi è che Michelangelo dovendo personificare questi enti metafisici, indusse loro ora umanità, ora una umanità che trascende; e perciò creò uomini e donne, che veramente uomini e donne non sono; perchè se guardi la forza del corpo eccedono l'umana gagliardia, se miri alla forza dell'animo, sorpassano l'umano spirito: le quali figure, così espresse da esso nel disegno e nel marmo per una energia impetuosa e prepotente del fisico e dell'intellettuale, si annunciano per creazioni fuori dei termini della natura per farsi credere quello che sono ».

« Questa indole stessa adunque degli argomenti nel prescrivergli una necessità de' suoi principj concorse mirabilmente a dimostrar meglio nella pratica quel vero di cui si parlò, che le umane condizioni si vincono colla forza che domina e soggioga tutte le cose ».

« E in questo sta veramente il sublime di Michelangelo, avere per mezzo della forza significato cose che superano la natura, cioè le forze naturali; perchè il vero sublime relativamente a noi non è che quello che eccede i termini del nostro potere e dell'umana usanza ».

« Se per consentimento di Longino e degli altri, perchè da una parola sola si fe' uscire la luce, è quello un tratto magnifico del sublime, lo è perchè immensurabilmente sorpassa il poter nostro: se diciamo sublime un'azione generosa, gli è perchè la crediamo sorpassare l'umana magnanimità: se appelliamo sublime una statua, un poema, è perchè ci pare che discorrano oltre i limiti dell'umano ingegno. Michelangelo li

dolcezza, terrore e pietà, rassegnazione e disperazione, furore, beatitudine, sorpresa, ammirazione, dolori di corpo, afflizioni d'animo, gioia e tristezza; tutte si trovano nelle sue opere le immagini più vere, e le imitazioni più

discorse, e in tutte le sue opere col porre, col pignere e collo scolpire espresse una forza in azione, e una forza trascendente ».

« Ma quand' anche non si volesse stare a questa definizione, e piuttosto abbracciare quella che più comunemente è ricevuta, cioè, che il sublime è una violenta impressione portata ai sensi e all' anima; anche per questo lato è Michelangelo in modo magnifico e sublime ».

« Dicono gli scrittori dell' arte, che i diversi gradi del bello e del sublime si misurano dalla diversità de' gradi di quella violenza portata all' anima: perchè il bello come asseriscono, sta in una sensazione che placidamente scuote; e il sublime in una impulsione che con veemenza agita e trasporta. Ora se questa veemenza, se questa agitazione e trasporto sentiamo noi alla vista dei lavori del Buonarroti, è necessario convenire ancora, aver esso per mezzo della forza conseguita l' eccellenza del sublime ».

« Per avventura alcuni consentono a questa conclusione; ma dicono aver sempre il medesimo sommo artefice passato il segno, e la misura in che sta il vero buono. Rispondo che in quanto ad esso lui la misura non passò. È forte saggitario quello che col vigore delle braccia aggiunge il segno; ma è maraviglioso l'altro che lo trapassa, non per infermità della virtù visiva che non discerna il bersaglio, ma perchè secondo le condizioni dei suoi subbietti, la fermezza e sublimità della sua anima scorge il segno al di là del punto in cui lo veggono gli altri occhi mortali »

« Ciò vide Michelangelo prendendo una strada diversa da Raffaello, che sempre mirò alla giusta misura, e potè farlo co' subbietti suoi; e quindi fu sempre vana impresa confrontare questi uomini insieme, perchè ognuno per la sua via è divino ».

« Questa forza espressa adunque dal Buonarroti è quella che presso i Latini sonava virtù, cioè potenza: i quali dissero l'ardente forza del cielo: l' inclita forza de' venti: l'orrida forza della morte: cose tutte sublimi, che vincono l' uomo. Questa fu la forza di un ingegno, a cui nulla fu d' inverisimile; e a cui fu naturale quello che per altri è sovrannaturale o contronaturale. Michelangelo è ciò che Alcide fra gli atleti; ciò che il leone fra le fiere e l' aquila fra gli augelli; e il dirò pure, ciò che è lo spirito sulla materia ».

« Siccome poi la forza vuole talora rompere le leggi della giustizia, voglio anche concedere, che Michelangelo valendosi del diritto di questa qualità si affrancasse alcune volte dalle misure, e discorresse per certi suoi arbitrj e nuovi modi. Ma comunque in ciò fosse forse peccabile, nondimeno quegli ardimenti consacrati da un uomo così esimio, cessarono d' essere infrazioni delle regole, e nel suo fare divennero canoni; scuola perigliosa per chi non ha sortito l' altezza e profondità del suo genio, e in esso ammirabile, che lo collocò solo e isolato sulla cima di uno scoglio, dove tutto intorno, per le anime timide e minori è precipizio e ruina ».

« Or bada ai mezzi ch' egli adoprò per esprimere questa forza ».

« Quell' oratore che vuole rapire a sè la persuasione e la volontà altrui, non si contenta usar solo forti argomenti; ma quelli avvalora con tutto l' impeto della pronunciazione, in che Demostene l'efficacia delle altre parti dell' eloquenza collocò. Ora Michelangelo fu fortissimo ne' suoi concetti, e con egual forza li pronunciò: guarda le braccia atletiche, li petti erculei, gli scorci gagliardi e le attaccature risentite, le mosculose membrature, la grandezza delle persone; e quell' attrarsi de' tendini, e quello sporgersi delle ossa e tutta l'anatomia in azione: Oh! quale pronunciazione! »

« Poni a questa forza unita l'espressione degli occhi, il commovimento delle figure, l' atto delle labbra, il carattere de' volti, la severità delle ciglia, le fronti imperiose, la magnificenza del mento; e que'vivi spiriti

fedeli di questi sentimenti, i quali contrastano nell' interno dell'uomo, e si manifestano nel suo esterno, particolarmente sul viso, dove, come in uno specchio, si riflettono le più segrete affezioni dell' animo.

Si sa che le passioni violenti ottengono più facilmente dal pennello que' tratti che le caratterizzano; ma il più difficile in quello che costituisce l' arte dell' espressione, è appunto ciò che Raffaello quasi solo ha saputo

che balenano dai sembianti, e si manifestano in ogni parte delle opere sue; nelle mani, ne' piedi, nelle anche, ne' polsi; e più non istupirai se queste due forze combinate dell'anima e delle forme, gli diedero un sicuro trionfo e rapirono a sè i voti del mondo ».

« Michelangelo è un fiume, il quale non per deviamento passeggiero, ma per la perenne sua copia rompe superbo, e s' apre colla forza un alveo a suo grado, destando terrore e seco traendo tutto che incontra ».

« Conciossiachè veramente fu questa forza che condusse il Buonarroti alla terribilità, non che la terribilità fosse il carattere delle opere sue: essa fu una conseguenza della forza, ne fu l' effetto; perchè ove l' uomo la forza vede, subito è preso da terrore, quando pure fosse la forza della bellezza, che questa ancora, come dicono Aristotile e Petrarca fa tremare. La sola forza è il primo suo carattere originario che gli frutti, poi le altre qualità del sublime e del terribile. Perchè vanno errati d'assai coloro che intendono statuire odiosi paralleli fra il Buonarroti e il Sanzio. Ognuno di questi due genj straordinarj ha meriti grandissimi per sè stesso, senza che vi sia bisogno innalzare questo a detrimento di quello; ed anche non si può fare con sana argomentazione, perchè l'uno cercò d'assalire il cuore, l'altro la mente; uno si mostrò sempre in un torrente di luce piana limpidissima; e piacque all' altro discorrere fra i fulmini ».

« Che se per avventura mi opponesse taluno, che dato che Michelangelo abbia tant' oltre spinto l'espressione della forza, avrà in ogni suo lavoro consumato l' arte, e detratto molto all'effetto, nulla lasciando a desiderare e ad interpretare, la quale considerazione hanno tutti quelli che dell' effetto si conoscono: ma rispondo ch'egli con questo magistero ha anzi inteso ad allargare immensamente i termini dell' arte ed a condurre lo spettatore ad immaginar cose infinite. Ove l'immortale artista avesse recato l' uomo sovra un teatro di oggetti mortali e naturali, ne avria certo segnato i confini: ma ei trasporta lo sguardo e l'animo alla vista di cose sovrannaturali e intellettuali; e in questo caso, chi pone limite alle intellette cose, le quali si stendono in infinito? L' uomo è guidato da esso in un nuovo mondo: in un mondo metafisico, dico parlando sempre della Sistina, nel mondo dell'Alighieri, cioè degli spiriti infernali, degli spiriti celesti, delle anime beate, degli uomini tratti fuori de' sensi per sovrannaturale inspirazione; ed in questi subbietti chi frena l' immaginazione di aggiungere ai motivi suoi quanto può forza di comprensione? Egli trovò la via che ne conduce alle cose sublimi, e non manifeste: ei ce ne apre la soglia, e l' umana mente far può per questo sentiero quel cammino che più le aggrada, e già non arriverà mai al termine ».

« Da questo ne deriva un' altra verità, cioè, che la forza dell' animo di Michelangelo lo condusse anche all' eccellenza dell' idea: imperciocchè non solo compose le parti che più belle sono in natura, in che dicono starsi l' ideale: ma fu costretto ancora a comporre soggetti, personaggi nuovi; e dar loro atti, espressioni, pensieri veduti solo dagli occhi della mente. Ben tentarono altri questo volo; ma chi Michelangelo agguagliò? Queste cose andremo noi facendo manifeste col fatto nella sposizione della Sistina, col qual lavoro straordinario ei si fe' servi gli intelletti, gli animi, i secoli ».

esprimere: intendiamo qui di parlare di quelle delicatezze di motivo, di movimento, di fisonomia, le quali, siccome l'hanno di già dimostrato parecchie delle sue composizioni, tolgono alla natura quelle gradazioni leggieri delle abitudini, dei costumi, delle inclinazioni, che l'osservatore può cogliere sopra li tratti mobili d'una moltitudine di persone occupate d'uno stesso soggetto, o colpite da uno spettacolo qualunque. Si potrebbono fare sopra Raffaello un numero infinito di quelle osservazioni così di volo, che fuggono alla teoria, siccome tutto ciò che procede dal sentimento, e non è compreso che da lui solo. Siamo quasi sicuri di trovare in tutti gli oggetti, in quelli stessi che sembrano fuori del dominio del pensiero, certe apparenze le quali fanno sì che vi partecipano. Mengs ha osservato che molti de' suoi panneggiamenti, ben lungi dal richiamare, siccome in tanti altri, una certa maniera determinata, che l'uso del modello dà alle pieghe, aveano la proprietà d'indicare colle loro disposizioni o colle loro cadute, il momento che precede quello del movimento in cui la figura è veduta; e nulla è più atto ad esprimere l'azione, ed a correggere l'apparenza dell'immobilità.

Non si cita una sola composizione di lui, nella quale, non si ammiri alcun esempio dell'arte di saper mescolare certe situazioni per farle valere l'una per l'altra in una stessa scena non opposte; ma diverse, le quali quasi modulazoni leggieri d'uno stesso sentimento ci fanno percorrere colla mente per tutte le gradazioni di esso. Egli sapeva che il pittore nelle sue immagini non deve meno del poeta ne' suoi carmi, abusare dell'attenzione, circoscrivendola in un solo punto, ed affaticare la stessa fibra colla continuazione del medesimo effetto; sapeva inoltre che l'unità d'azione, d'interesse e di sentimento non esclude le varietà d'incidenti, d'episodj, e di accessorj, onde la mente ricreare da una sensazione, cui renderebbe penosa la sua uniformità.

Quindi noi l'abbiamo veduto collocare nel primo piano della battaglia di Costantino il gruppo d'un padre nell'atto di togliere dalla mischia il proprio figlio. Forse sarebbe difficile il citare un tratto più ingegnoso di quello della donna, che sta nel mezzo della scena nel disegno della Strage degli Innocenti. Da tutte parti si veggono i carnefici, sitibondi del sangue delle vittime, disputare la loro preda alle madri, le quali non possono opporre al loro furore che una resistenza impotente. Parecchie tentano pur di difendersi: l'una piange sopra il corpo dell'esangue suo figlio; l'altra, che tutto ha perduto, fugge il campo della carneficina: tutto ne dice che lo spaventevole decreto non può non avere la sua compiuta esecuzione; eppure il Sanzio ha potuto mescere al sentimento del terrore quello della speranza, nella figura di donna, la quale, in mezzo ai luoghi occupati da' loro

combattimenti sanguinosi, s' avanza quasi in atto di correre verso lo spettatore: dessa con ambe le mani nasconde meglio che può il suo figlio nel seno; li suoi occhi irrequieti vanno spiando d' ogni intorno li movimenti degli assassini; e ne fa sperare che potrà scampare *.

Come potrebbesi parlar dell' espressione, senza dir nulla della grazia? e come, giacchè devesi rinunciare alla volontà di definirla, poter darne meglio l' idea che richiamandosi in mente le Madonne, i Putti, gli Angeli di Raffaello, sia nelle loro teste e nelle loro fisonomie, sia nelle loro pose, e ne' loro atteggiamenti? Ma lo voler citare alcun oggetto in questo genere sarebbe un voler far credere, che vi fosse da scegliere, mentre non havvi un tratto solo di lui che non sia stato delineato dalla grazia.

La grazia non si può insegnare nè apprendere; e chi la cerca non la troverà mai. Leonardo da Vinci n' avrebbe forse avuta di più, se vi avesse meno preteso. Essa isdegna in pittura tutto ciò che ha l'aria d' essere stato troppo studiato, ed eseguito con fatica, tutto ciò che mira a troppa correzione, o finitezza. Raffaello che possedette e l' una e l' altra, ebbe pure bastante facilità da correggerne gli eccessi: e quindi appunto per non avere avuto nè contorni tanto puri siccome quelli di Leonardo da Vinci, nè lineamenti così studiati come quelli di Michelangelo, il suo disegno prestossi meglio alla venustà della grazia.

Disegno.

Il disegno viene considerato qualche volta come il risultamento di ogni lavoro imitativo, nel quale s' adoperano diverse sorta d' istromenti a tirare le linee o i contorni, e quindi ombreggiarli, e sotto questo aspetto lo intendono il più gran numero. In pittura, e soprattutto parlando delle opere di Raffaello, l'idea del disegno non devesi formare sotto questo vago aspetto di un' arte vana in sè stessa il più delle volte. Il disegno, di cui vuolsi trattare in questo proposito, è la scienza delle forme dei corpi, e particolarmente del corpo umano.

Ora facilmente si vede che il disegno considerato sotto questo rispetto, comprenderebbe troppe cose, e darebbe luogo in questo esame critico a troppe osservazioni parziali, perchè ne sia possibile di esaminare le opere di Raffaello, siccome lo farebbe l' artefice, sopra le opere stesse, per via dell' analisi pratica delle qualità o dei difetti ch' esse rinchiudono, e col farne l' applicazione a tale o tal altra figura.

Noi dunque parleremo, ed anche brevissimamente, del disegno di Raffaello, sotto il rispetto teorico e generale della scienza che vi si osserva, dell' arte delle proporzioni e dello stile che lo distinguono.

* *Vedi* la nostra nota a pag. 219 e seg.

Quanto alla scienza dipendente dallo studio profondo della costruzione dei corpi, dell' ossatura, della musculatura, delle minute particolarità della pelle, che ricopre quest' armatura, abbiamo già veduto prima, essere un tale merito quasi esclusivamente quello di Michelangelo, e che in questo nessuno può essergli paragonato. Raffaello non aveva appreso da principio il disegno alla scuola dell' anatomia, li pittori del quindicesimo secolo aveano pochissimo bisogno di tale scienza, perchè quasi tutti li soggetti, ch' aveano a trattare li dispensavano dalla nudità, quand' anche non la escludessero. Lo studio del corpo umano non consisteva, pei bisogni della pittura di que' tempi, che nel delinearne i contorni: ed in ciò appunto furono circoscritti li primi studj di Raffaello.

Egli accostumò l' occhio suo ad una grande giustezza nella maniera di riprodurre le forme de' corpi co' loro contorni, senza entrare all' indentro di più nelle ragioni di esse forme. La sua mente creatrice lo portò verso la composizione: il suo gusto gli fece cogliere il bello di tutti gli oggetti, e per quel sentimento ond' era pieno, sparse perfino nelle prime sue opere il bello della grazia e dell' espressione. Il suo disegno sempre puro e naturale, restò tuttavia senza energia e senza carattere fino a quell' epoca in cui maggiori opere, e gli stimoli d' un certo confronto gli ebbero fatto sentire il bisogno di fare studj più profondi su questa parte.

Il Vasari ne dice che si diede in allora agli studj anatomici [1], e che dovette loro ciò ch' essi soli possono insegnare, a variare, cioè, li movimenti dei corpi, a dare una maggiore vivacità ai contorni, maggiore energia alle forme ed alle articolazioni dei membri, maggiore varietà agli scorci: e noi crediamo di dover citare quello che il biografo aggiunge a questa nozione; e niente non può meglio giustificarlo del rimprovero che gli è stato fatto, d' essere stato parziale per Michelangelo a scapito di Raffaello.

« Raffaello, dice il Vasari, conoscendo che non poteva in questa parte (nella scienza anatomica) arrivare alla perfezione di Michelangelo, come uomo di grandissimo giudizio, considerò, che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi, ma ch' ella ha il campo largo e che fra i perfetti dipintori si possono anco coloro annoverare, che sanno esprimere bene e con facilità le invenzioni delle storie, e i loro capricci con bel giudizio: e che nel fare i componimenti delle storie, chi sa non confonderle col troppo, ed anco farle non povere col poco, ma con bella invenzione ed ordine accomodarle, si può chiamare valente e giudizioso artefice. A questo, siccome bene andò pensando Raffaello, s' aggiunge l'arricchirle colla varietà, e stravaganza delle

[1] Vasari, *ibidem*, tom. 3.°, pag. 220.

prospettive, de' casamenti, e de'paesi, il leggiadro modo di vestire le figure: il fare ch'elle si perdano alcuna volta nello scuro, ed alcuna volta vengano innanzi col chiaro: il fare vive e belle le teste delle femmine, de' putti, de' giovani, e de' vecchi, e dar loro, secondo il bisogno, movenza e bravura. Considerò anco, quanto importi la fuga de' cavalli nelle battaglie, la fierezza de' soldati, il saper fare le sorti d'animali, e soprattutto il far in modo nei ritratti somigliar gli uomini, che paiano vivi, e si conoscano per chi eglino sono fatti, ed altre cose infinite, come sono abbigliamenti di panni, calzari, celate, armadure, acconciature di femmine, capelli, barbe, vasi, alberi, grotte, sassi, fuochi, arie torbide e serene, nuvoli, piogge, saette, sereni, notte, lumi di luna, splendori di sole, ed infinite altre cose, che seco portano ognora i bisogni dell' arte della pittura. Queste cose, dico, considerando Raffaello, si risolvè, non potendo aggiungere Michelangelo in quella parte, dov' egli avea messo mano, di volerlo in quest'altre pareggiare, e forse superarlo; e così si diede non ad imitare la maniera di colui, per non perdervi vanamente il tempo, ma a farsi un ottimo universale in queste altre parti, che si sono raccontate [1] ».

Ecco per tanto ciò che ha reso Raffaello il pittore più universale di tutti li pittori. Il suo disegno adunque non è nè così studiato, nè così profondo, nè così vigoroso come quello di Michelangelo; ma ha su di questo il vantaggio d' essere conveniente a maggiore quantità di soggetti. Il disegno non è per lui il fine della pittura, ma un mezzo un istromento atto a rendere una moltitudine di idee, di caratteri variati, ed a prestarsi ai soggetti di tutte sorta.

Se la scienza anatomica mena il disegnatore alla conoscenza fondamentale delle forme che deve esprimere, se dessa insegna le ragioni della costruzione, della disposizione, dell' economia dei corpi, essa somministra pure dei lumi sopra quello che ne costituisce la proporzione. Ma l' arte delle proporzioni non può essere unicamente sottomessa a cognizioni tecniche: la loro venustà, varietà, e sorprendente illusione indefinibile che ne risulta, dipendono da certe leggi, che la teoria non può fissare, se non per via di approssimazioni: appartiene al genio, al sentimento, al gusto il perfezionarle; e ciò che deve il disegno a queste tre qualità per rispetto alle proporzioni, Raffaello certamente ha posseduto nel grado più eminente. Il bell' equilibrio delle linee, l' armonia dei contorni, la giustezza della totalità, la precisione delle

1 Vasari, *ibidem*. = L' autore ha creduto di abbreviare questo passo, voltandolo nella sua lingua: noi invece l' abbiamo voluto riportare per intiero, servendoci delle parole stesse del Biografo aretino.

forme, la giusta relazione del loro carattere con quello delle singole figure di ciascuna età, di ogni soggetto, nulla di tutto questo certamente dovette Raffaello a Michelangelo.

Generalmente, come l'abbiamo fatto osservare già, ciò che dicesi *stile* nel disegno, è in Raffaello molto più conforme di quello d'ogni altro pittore allo stile di disegno dell'antichità. Il disegno è il linguaggio del pittore, e lo stile è pel disegnatore, siccome per lo scrittore, il linguaggio modificato dal gusto, o l'ingegno di ciascuno: e quindi le gradazioni e la varietà, cui va soggetto, sono innumerevoli. Quello che caratterizzò lo stile di Michelangelo, fu l'espressione della forza, ma ciò che formò il merito del suo stile ne divenne il difetto, perchè l'applicò indistintamente a tutti li soggetti, a tutte le età, tanto alle figure virili che alle femminili, ai fanciulli, come agli uomini formati. Abbiamo veduto al contrario con quale flessibilità lo stile di disegno di Raffaello fosse proprio, siccome lo fu quello dell'antichità sul quale s'era formato, a soddisfare a tutte le convenienze, a percorrere tutti li gradi cominciando dalla semplicità infantile e dalla grazia giovanile, fino alla nobiltà e alla grandezza delle figure eroiche e delle divinità: e 'l più grande elogio che si possa fare finalmente del suo stile di disegno è quello, che messo accanto ai modelli più perfetti dell'antichità piace ancora.

Colorito e maniera di dipingere.

La maniera di pingere e 'l colorito, due cose che il più delle volte attengonsi agli stessi processi ed a pratiche uguali, provarono gli stessi cangiamenti nelle opere di Raffaello, e per una medesima progressione delle altre parti dell'arte salirono allo stesso grado.

L'uso dei colori, e 'l maneggio del pennello, tutto era semplicissimo in Pietro Perugino, e niente, secondo le abitudini della sua scuola, tendeva a produrre quello effetto, e quel distacco, che producono le ombre pronunciate. Li primi quadri di Raffaello, le sue piccole opere soprattutto, hanno pure questa simplicità di colore e di effetto. Noi abbiamo già osservato in tutti li lavori pertinenti alla sua prima maniera, salvo alcuna eccezione, un tono chiaro, un colore vivace, poche ombre, fondi poco lavorati, una finitezza preziosa, approssimantesi a quella della miniatura [1]: e possiamo farsi una giusta idea di tale maniera, e della sua più grande perfezione sui due ultimi quadri che fece prima di andare a Roma, cioè la Madonna detta la Giardiniera *,

1 *Vedi* a pag. 33 e seg.

* A questo proposito non vogliamo tralasciare di registrare qui la notizia importante annunciata dal n.° 66 della *Gazette de France*, 6 marzo 1828, del rinvenimento fortunato d'un *quadro originale di Raffaello*, la Bella Giardiniera. Senza detrarre al merito di quello del Museo Reale, universalmente creduto opera del Sanzio, si parla quivi di questo come d'una

che trovasi nel Museo reale di Parigi, e 'l Cristo portato al sepolcro, che ammirasi nel palazzo Borghese in Roma.

Questo medesimo gusto di colorire, questa maniera di pingere, pura e preziosa, si riconoscono pure nei primi freschi di Raffaello delle sale del Vaticano. Queste sale, in cui lavorò per nove anni, capiscono, come abbiamo veduto, una collezione di opere, nelle quali si può tener dietro benissimo ai diversi cangiamenti che subirono e il suo sistema di colorire, e il maneggio del suo pennello.

Vi sono certuni, siccome l'abbiamo già fatto osservare, i quali si dolgono che Raffaello abbia lasciate le abitudini della sua prima maniera, abbia cangiato la purezza delle sue tinte, la semplicità naturale dello stile del suo pennello, per seguire un uso più vigoroso d'ombre, di lumi e di effetti. Questi hanno osservato pure che Raffaello a misura che si mise a percorrere nuove strade, è stato sforzato d' ingrandire lo stile del suo disegno, di rinforzare l'effetto delle sue tinte, e che li quadri eseguiti secondo questo nuovo sistema sono stati più soggetti alle ingiurie del tempo, ed hanno provato un maggiore cangiamento nel loro colorito. Questo è un fatto, del quale in verità possiamo restare convinti, nel vedere che li colori delle sue prime opere hanno ancora tutta la loro primiera freschezza, mentrechè nelle sue ultime, parecchie parti, e le ombre specialmente, sono diventate nere, ed hanno alterato l' armonia generale.

Nulla a tale proposito potrebbe essere contraddetto; e quanto abbiamo osservato sui primi quadri di Raffaello, si può dire di tutte le pitture del quindicesimo secolo: giacchè si sa che il colore vi si mira ancora in tutto il suo splendore originale.

Ma abbiamo di già risposto che questa bella conservazione del colore fu l' effetto della imperfezione stessa dell'arte di dipingere. Cotale arte era allora

copia fatta dallo stesso Raffaello: dunque allora due stessi quadri avrebbe operato il Sanzio in un' epoca in cui gli mancava il tempo a compiere le cose cominciate? come il Vasari avrebbe fatto cenno solamente di quello che dovette lasciare imperfetto alla sua partenza per Roma?

Il nuovo ritrovato dicesi proveniente dal cardinale Mazarin, che lo teneva sull' altare della cappella particolare: alla sua morte il lasciò in legato al sig. de Primodan, da un discendente del quale fu venduto nel tempo della rivoluzione. Parrebbe in conseguenza che Francesco I. non avesse avuto che una copia, od almeno una ripetizione, e che il card. Mazarin o avesse avuto l' originale, od avesse cangiato la replica ch' egli s' era procurata, coll' originale esistente a Versailles. Questa notizia si appoggia alla testimonianza di Le Brun, l' autorità del quale ha avuto sempre grande estimazione.

Noi con questo estratto non abbiamo avuto altro di mira, che di porre sotto agli occhi de' nostri leggitori una notizia, che ad ogni modo potrà sempre occupare l' artista e l' amatore.

in una perfetta relazione colle rappresentazioni religiose che esigeva il gusto ancora nell' infanzia. Organi in allora poco esercitati, e menti facili in fatto d'imitazione, si contentavano dei soggetti li meno composti, e di immagini offerenti gli effetti più semplici insieme e li più insignificanti. Allora dunque il lavoro del pennello era per così dire un lavoro di mano; l'arte del colorire circoscritta ad un' esecuzione meccanica, applicantesi senza studio e senza alcuna ricerca a riempire gli spazj determinati dai contorni di certi patroni, le tinte venivano quivi distese crudamente, con quasi nulla mescolanza di colori, e molto meno con que' ritoccamenti, onde soventi volte ne viene alterata la purezza. Non parleremo punto del lavoro di mente o dell' immaginazione, il quale nullo disordine apportava sicuramente nell' uso di cotali maniere puramente meccaniche.

Si comprende facilmente che una maniera di pingere così fredda, a qualunque punto si voglia ridurre il vizio, non poteva, verso il tempo in cui comparve Raffaello, legarsi nè colla grandezza delle composizioni, nè col sentimento d' inspirazione ch' esse esigono, nè coll'arditezza del disegno, e con quella specie d'entusiasmo, che penetrando l' anima del pittore, gli fa côrre rapidamente que' tratti energici, onde vengono rappresentati li movimenti impetuosi dell'anima e del corpo. Certamente sarebbe impossibile che la freddezza d'una maniera o d'un lavoro tutto metodico, non estinguesse l'ardore di sentimento e di esecuzione che il pittore deve avere in un soggetto grande, numeroso e ricco di espressione.

Laonde che veggiamo noi passando dalla prima sala del Vaticano alla seconda? precisamente l' applicazione di ciò che abbiamo esposto di sopra. Nella prima, dove la pittura partecipa ancora alla maniera ed agli usi della scuola del secolo precedente; tutto si trova in un buonissimo accordo coi soggetti d'una composizione tranquilla, privi affatto d'un'azione propriamente detta, non offerente nè moto, nè passione, nè alcun legame d' un vivo interesse tra le persone.

La sala seguente ci offre all' incontro composizioni piene, siccome li soggetti che esprimono, o d' azioni energiche, o di scene violenti, o d' espressioni profonde, o di effetti vigorosi. Quivi il disegno è più articolato, il colore più risentito, le ombre più pronunciate. È quivi pure che si riconosce aver Raffaello, a scapito di quella purezza verginale, se così vale il dirlo, della sua prima maniera, aver, dico, acquistato maggior vigore nelle sue forme, maggiore larghezza nelle sue tinte, maggiore ampiezza ne' suoi acconciamenti. La natura stessa delle cose dovea operare quel cangiamento, che alcuni a torto hanno attribuito unicamente agli esempli di Michelangelo. Pare che il mutamento di maniera

in Raffaello fosse null' altra cosa che lo sviluppo d' un ingegno che dovea modificarsi a norma del corso naturale delle cose, e secondo le differenze dei soggetti che dovea trattare.

Del resto bisognerà convenire, siccome l' abbiamo di già detto, che al perfezionamento del suo colorito e della sua maniera di dipingere, gli mancò una vita più lunga, e la possibiltà di approfittare delle lezioni e degli esempli che la scuola veneziana non avea per anco moltiplicati per tutta Italia. Tutto ne ha portato di già a credere che Raffaello sarebbe stato tra li pittori de' suoi tempi in Roma, quegli che meglio d'ogni altro gli avrebbe imitati. Ne abbiamo per prova quella flessibilità d'ingegno che lo caratterizzò, e meglio ancora parecchie delle sue opere, come sono li celebri ritratti onde abbiamo parlato, dipinti da lui solo [1], e nella esecuzione dei quali nessuno de' suoi allievi può avere avuto parte.

Ben si sa già da tutti che devesi attribuire a Giulio Romano quell'abuso del nero da stampa nelle ombre, che pochi anni dopo la morte di Raffaello [2], avea tolto ad alcuni de' suoi più bei quadri quell'armonia, che vi s'ammirava dapprima. Noi appariamo da ciò che Raffaello non ebbe il tempo d' accorgersi del cattivo effetto d' un uso, cui avrebbe posto rimedio con tanta facilità. Senza pretendere che avesse uguagliato Tiziano e Coreggio per la verità delle carni, la trasparenza delle tinte, la rilevatezza dei contorni, il giro delle linee, il chiaroscuro e la magia del colorito, gli sarebbe bastato l' appropriarsi una parte di esse qualità, e soprattutto lo studiare l' effetto della mescolanza di certe sostanze coloranti, per dare alle sue opere quel solo di più che pure vi si desidera.

Scuola di Raffaello.

Il Sanzio è sicuramente fra tutti li pittori quegli che ebbe la scuola più celebre, e la più numerosa. Non dobbiamo per siffatta parola limitarci ad intendere semplicemente una riunione d' allievi che passano un certo determinato tempo presso un maestro, e dal quale apprendono più o meno l' arte ch' eglino dovranno poscia esercitare da soli. La scuola di Raffaello ridondava al certo di cotali scolari; ed a quello che dicesi, niente ugguagliò la sua compiacenza ad insegnar loro i principj dell'arte sua.

Ma fa uopo formarsi a questo proposito un'idea più estesa e più sublime della parola scuola: dobbiamo figurarci una riunione numerosissima d'uomini d' ingegno, formati da lui per la maggior parte, affezionati per un interesse qualunque, ma specialmente per amicizia alla persona del maestro più ancora

1 *Vedi* a pag. 132 e seg.

2 *Vedi* ciò che dice a questo proposito del quadro della Trasfigurazione il Vasari, *ibidem*, tom. 3.°, pag. 224.

che alle sue intraprese. Da una siffatta riunione, onde abbiamo già tenuto discorso *, era composto quel corteggio che lo accompagnava nell' andare alla corte, fino al numero di cinquanta, secondo ne racconta il Vasari.

Le ultime parole del Vasari, *tutti valenti e buoni*, stabiliscono bene quella distinzione precedente, fra coloro i quali non avevano che frequentato la scuola di Raffaello, e quelli che vi si erano affezionati.

Ma a norma del linguaggio stabilito nella storia delle arti, adoperasi pure la parola scuola sotto una relazione differente, parlando d' un certo numero di artefici, i quali anche senza aver ricevuto direttamente le lezioni da un celebre maestro, o avere cooperato allo eseguimento delle sue opere, hanno preso la sua maniera e 'l suo stile, ed essendosi formati da loro stessi sopra li suoi modelli ne sono divenuti gli imitatori più o meno servili. V' hanno pochi artisti celebri, i quali mentre vivevano, ed anche dopo la loro morte, non abbiano influito alla produzione di alcune opere, la cui esecuzione non viene loro attribuita dagli intelligenti, ma che peraltro si citano come appartenenti alla loro scuola. Da ciò proviene quella moltitudine di quadri che si trovano sparsi da tutte parti sotto un nome celebre, e sui quali, veduti isolatamente, la critica dei tempi posteriori si esercita con altrettanta maggiore incertezza, quanta è l' impossibilità di poterli fra loro confrontare. Nessun pittore ha avuto più di Raffaello l'onore di cotali numerose imitazioni, e provato in grado maggiore l' inconveniente delle confusioni ch' esse producono.

Quindi sulla scuola di Raffaello, considerata per tal modo secondo le diverse significazioni della parola, vi sarebbe da fare un lungo lavoro di critica, il quale per altro non riescirebbe certamente compiuto, ed al quale non ci proporremo neppur noi di qui dar mano.

Solamente nel citare li principali artefici che la storia ha fatto conoscere come formanti parte della così detta scuola di Raffaello, noi terremo quell' ordine stesso in cui gli ha nominati il Lanzi [1]. Cotale ordine avrà la proprietà d' indicare unitamente la superiorità relativa de' loro talenti, il grado di congiunzione ch' eglino ebbero col capo della scuola, la maggiore o minore parte ch' essi presero a' suoi lavori, e quindi il maggiore o minor diritto ch' ebbero all' estimazione d'avergli appartenuto **.

* *Vedi* a pag. 239.

[1] Lanzi, *Storia pittorica*, edizione milanese, tom. 2.°, pag. 100.

** All' esimio dipintore Camuccini piace d' assai l' osservazione di Reynolds, che Raffaello e tutta la sua scuola salirono in tanta eminenza di merito e di gloria senza i presidj d' un' accademia, che spesso tarpa l'ali al genio, e fa gli animi servili. Tutta Roma fu la loro accademia. Raffaello, diede a sè stesso una instituzione sua propria, e sui grandi principj per esso scoverti nel-

Dietro una tale classificazione, devesi prima di tutti nominare *Giulio Pippi*, o *Giulio Romano*, gran disegnatore, pieno di genio egli stesso e d'invenzione, siccome l'hanno ben provato le sue pitture in Mantova, e particolarmente quelle nel palazzo del Té di essa città, non che l'esecuzione

l'arte la sua scuola fondò: che prima cercò farsi culto, e gentile, perchè l'umanità dell'animo ha perenne efficacia sulle opere dell'artista e del letterato. Nella scuola del Padre e del Perugino apprese la diligenza, e un santo timore nel fare: ma per tempo s'accorse che gli ultimi finimenti ed estremamente curati nella scuola del Perugino, non volevano essere troppo squisitamente ricercati. Dice l'Armenino che se tutti li dipintori dell'età di Pietro avessero unito quella diligentissima loro maniera alla morbidezza di un far largo, anzichè secco alquanto ed angolare, li dipintori posteriori poco gli avriano avanzati! A questo pregio mirò salire Raffaello, e vi giunse. La natura fu sempre la sua prima scuola, e quella amorosamente ritrasse; ed è da osservarsi, nota il medesimo Reynolds, che nel disegno della disputa del SS. Sacramento, resa comune nell'incisione del Caylus, vedesi aver Raffaello fatto quello schizzo sopra nudi, e ricopiato le forme non solo di essi, ma i loro assetti, e fino la berretta: lo che meglio vedesi nello schizzo della Scuola d'Atene, ove le figure sono poste senza tuttavia essere colla magnificenza dell'arte panneggiate. Tanto fu studioso del naturale! Poscia procacciò questi buoni materiali nobilitare con ciò che appellasi sublime dell'arte, che ordinariamente nelle accademie non si insegna. Perchè nell'arte ha un linguaggio universale e grande, solo capace di comunicare il conoscimento della più alta ragione delle cose! Avvi una metafisica superiore artistica; una teoria sublimiore che insegna l'alto stile nobile, greco e conveniente ad ogni carattere, e ad ogni età; che è austero nella parità delle forme; che mira alla magnificenza e ragione del piegare; che scopre la spiritualità dell'idea, la giustezza della movenza, la nobiltà della posa. Questo stile ha luogo nella concezione, nella composizione, nella esecuzione; poichè lo stile è la grandezza dell'arte; l'altezza del sentire dell'anima dell'artista. Questa scienza magistrale fece grande Raffaello e la sua scuola; e questa scienza pur troppo non si insegna nelle Accademie, segue a dire il dipintore romano: che per isventura si sono perduti que' principj, pe' quali gli allievi delle antiche scuole, e massime di quella di Raffaello, comechè alcuni mediocri, si ravvisano subito per quella scuola, e sono in qualche parte commendabili. Perchè fora mestieri instituire meglio la scuola sulle regole radicali ed eterne dell'arte. Nella scuola di Raffaello non furono tutti esimj; pure tutti mirabilmente composero sui principj del Maestro; e alcune loro opere a prima giunta si torriano per mano del Sanzio; quantunque chi si conosce delle minime differenze di perfezione distingua Raffaello sugli altri; perchè la sua filosofia sta in quella maggiore o minor distanza delle figure; in quella più o meno grazia, movenza, nobiltà, espressione, e vita; in somma in quella misura di tutte le cose che niuno ha potuto rapirgli. Così tutti li chiari allievi della Scuola tizianesca colorivano sui principj del Maestro; ed alcune opere loro potrianò passare per Tiziano, ancorchè il grande intelligente de' minuti particolari dell'arte ne conosca le differenze: conciossiachè certe minute perfezioni e naturalezze furono proprie unicamente dell'acutezza e perspicacia degli occhi di Tiziano. Non pertanto i principj loro furono sempre i medesimi; come le massime radicali. Finchè adunque non si stabilisca una scuola di questa superior disciplina, dietro un valoroso maestro, che abbracci l'universale e il grande dell'arte, e congiunga l'altezza della mente alla facilità della mano: finchè i giovani non istudieranno alla verità del loro concetto, alla ragione del loro componimento, alla dottrina e accortezza del colorire e dello esprimere; in somma ai principj fondamentali del grande stile, e

della battaglia di Costantino, nella quale ha dato prova d' una grande abilità. Questi dopo la morte di Raffaello ebbe l' onore d' essere proclamato il principe della scuola. — Segue dopo immediatamente

*Giovanni Francesco Penni*, detto il *Fattore*, per essere stato fino da' suoi primi anni garzone di studio presso Raffaello; divenne uno de'suoi più abili collaboratori: fra le altre sue opere, lavorò nelle Logge Vaticane; terminò la parte superiore dell' Assunzione di Monte-Luce in Perugia, e venne istituito con Giulio Romano erede del suo maestro. — Distinguonsi quindi nell' ordine seguente:

*Luca Penni*, fratello del precedente; ed il quale pare che abbia avuto una parte attiva nei lavori di Raffaello.

*Perino del Vaga*, ch' ebbe a vero nome *Pierino Buonaccorsi*, lavorò molto nelle opere del Vaticano, principalmente nelle Logge, onde pinse li rabeschi. Il suo ingegno abbracciava molti generi. A lui viene attribuita l' esecuzione d'un grande numero di que'soggetti che nella galleria delle Logge sono detti la Bibbia di Raffaello.

*Giovanni da Udine*, il principale cooperatore dei lavori che si conoscono sotto il nome di Pitture rabesche nella galleria delle Logge. Egli è in estimazione d' avere ritrovato il segreto, e rinovato il gusto degli stucchi, sui modelli delle Terme di Tito *. Fu abilissimo specialmente nel dipingere tutte le sorta di animali, di uccelli, di piante, e si distinse pure nel saper imitare gli oggetti inanimati **.

*Polidoro da Caravaggio*, il quale si rese celebre con *Maturino di Firenze* colle sue pitture a chiaroscuro, o monocromate imitanti li bassirilievi antichi, sopra le facciate delle case ***.

*Pellegrino da Modena* fu quegli fra tutti gli allievi di Raffaello, che

dell' arte presa in ogni suo rapporto; l'Italia non vedrà rinata la scuola di Raffaello. E questo sia detto a freno dell'odierna soverchia facilità di volere condurre opere in pittura senza il fondo degli studj massimi ed eterni dell' arte.

* *Vedi* a pag. 81.

** Tanta fu la concordia e santa amicizia che legò gli scolari al Maestro che anche in morte non vollero essergli disgiunti; e a Giovanni da Udine, che più d' ogn' altro lo amò, piacque unir le sue ossa al cenere di Raffaello nella Rotonda.

A questo Giovanni da Udine scriveva Pietro Aretino da Venezia li 5 di settembre 1541 = « *Certamente la consolazione, che sentono i nostri animi, quando entriamo a ragionare delle qualità divine di Raffaello da Urbino, di cui siete creato, e delle magnificenze reali di Agostino Chisi, del quale sono allievo, è quasi simile a quella che essi provavano mentre vedemmo, come l' uno sapeva usar le virtù, e l' altro le ricchezze* ». Vedi *Lettere di Pietro Aretino*. Parigi 1609, vol. 2.º, pag. 232.

*** Polidoro in origine portava lo schifo alli discepoli di Raffaello; e questi lo instruì amorosamente nella pittura, e divenne in breve quel famoso pittore che tutti sanno.

imitò meglio le sue arie di testa, ed una certa grazia nella posa e nella movenza delle figure. Questi pure eseguì sui disegni di Raffaello parecchj soggetti della galleria delle Logge.

*Bagnacavallo*, il cui nome è Bartolommeo Ramenghi, viene annoverato fra quelli che furono impiegati nelle pitture della stessa galleria.

*Vincenzo di S. Giminiano* è vantato dal Vasari come espertissimo imitatore di Raffaello *.

*Raffaello del Colle*, aiutò l' Urbinate nei dipinti della Farnesina, e Giulio Romano nella esecuzione della Sala di Costantino.

*Timoteo della Vite*, nato in Urbino, fu dapprima allievo del Francia in Bologna; passò di poi a Roma, entrò nella scuola del Sanzio, e lavorò sotto di lui nelle pitture delle Sibille nella chiesa della Pace.

*Pietro della Vite*, fratello del precedente, ritiensi pure come appartenente alla scuola di Raffaello.

*Garofolo*, che nominavasi veramente *Benvenuto Tisi* di Ferrara, ricevette il soprannome pel quale si conosce dall' uso che aveva di pingere un garofano ne' suoi quadri. Non si dice ch'egli abbia avuto parte ai lavori di Raffaello; ma è forse quegli, che ne ha imitato meglio di tutti il disegno, la maniera, l' espressione, e il colorito, se non che vi aggiunse non so che di acceso e di forte.

*Gaudenzio Ferrari* viene estimato per avere lavorato sotto la direzione di Raffaello alla Farnesina, e per avere cooperato ai lavori della sala del Vaticano, detta di *Torre Borgia*.

*Jacomone da Faenza* copiò le opere di Raffaello; e formatosi sopra questi modelli, giunse a fare quadri eccellentissimi del genere di quelli del suo maestro.

*Pistoia*, fu allievo di *Francesco Penni*, ma credesi che lo adoperasse il Sanzio con *Raffaellino del Colle*.

*Andrea da Salerno* viene creduto allievo della scuola di Raffaello per le prove addotte dal Domenici.

* Sappiamo per il Moreni, *Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti* ecc., pag. 70 e seg. n., che Vincenzo di S. Gimiminiano dicevasi *Tamagnus* pel nome del casato, da una tavola sconosciuta di esso pittore esistente nell' altare del SS., nella chiesa arcipretale di S. Giovanni di Pomerance = *Vincentius Tamagnus Gemnianensis pinxit, an.* 1525. Nella vita di questo pittore, scritta dal Vasari, tom. 3.°, pag. 272, leggesi che Raffaello eseguì il disegno della facciata della casa che fece fabbricare in Roma messer Gio. Antonio Battiferro da Urbino, amico di lui; il qual disegno fu messo in opera da Vincenzo, che n'era espertissimo.

*Vincenzo Pagani*, per dimostrazione di Colucci, nelle sue *Memorie di Monte Rubbiano*, credesi uscito dalla stessa scuola.

*Marcantonio Raimondi* fu già da noi considerato nelle sue relazioni con Raffaello, come intagliatore. Il Malvasia pretende, come semplice opinione senza veruna prova valente, ch'egli non si contentasse d'intagliare sui disegni di Raffaello, ma che dipingesse pure sopra li suoi schizzi.

Alcuni scrittori, come l'Armenini, l'Orlandi, il Bellori, il Palomino contano ancora nel numero degli allievi di Raffaello

*Scipione Sacco*, pittore di Cesena.

*Pietro da Bagnaia*, che dipinse in Bologna.

*Bernardino Lovino*, e *Baldassare Peruzzi*.

*Pier Campana*, fiammingo di nazione, vissuto per vent'anni in Italia.

*Michele Cockier*, o *Coxie* di Malines, onde alcune pitture si veggono ancora nella chiesa dell' *Anima* in Roma.

*Bernardo Van Orlay*, di Brusselles, il quale, siccome l'abbiamo già detto *, essendo stato allievo di Raffaello come il precedente, venne incaricato della sorveglianza allo eseguimento degli arazzi sui celebri cartoni, cui abbiamo descritto, di concerto con alcuni altri Fiamminghi.

*Mosca* il quale dipinse, nel genere di Raffaello, cose non sufficenti per altro a provare ch' egli sia stato o suo allievo o suo collaboratore **.

---

Considerazione importante, conchiusione di questa istoria.

Nella enumerazione che abbiamo compendiato, nostro principale fine è stato quello di dare al lettore già maravigliato e sorpreso dal numero prodigioso di opere onde Raffaello fu l'autore, una ragione che lo possa

* *Vedi* a pag. 226.

** Ad onta delle grandi lodi che furono date dal Vasari alla Scuola del Sanzio, che vennero ripetute dal Lanzi e da tanti altri fino a noi, vi fu chi opinò diversamente in quanto al merito reale nell'arte, che agli scolari esclusivamente viene attribuito. Un celebre artista nostro contemporaneo, che alla scienza della pittura unisce una profonda dottrina della Storia pittorica, ne scrivea in questi ultimi giorni da Firenze: « La scuola del Sanzio ha promosso pochi grandi ingegni, perchè tutti i discepoli, o coloro che volevano appartenere a quella scuola, cercavano d' imitare le opere del Sanzio; tanto che si ebbero contraffazioni, piuttosto che imitazioni. Ed il loro scopo era sempre quello di avere dato alle loro opere tutta la materiale fisonomia che a quella somigliava; piuttosto che imitare il Maestro nel modo che copiava la natura, o da essa imparava a produrre scelte composizioni, o grazie sempre novelle. Si slontana da questo fare Giulio Romano, che mantenne una certa originalità sua propria; ma il suo carattere era troppo fiero ed impaziente, e poco si confaceva colla dolcezza ed ingenuità dello stile del Maestro. Il suo pennello era spesso duro, ed il colorito alle volte pesante, e verso l'opaco; quasichè si potrebbe supporre, maggiore vantaggio per l'arte, se Giulio fosse stato allievo di Michelangelo esclusivamente; e forse il Vasari avrebbe assai più prodotto nella scuola di

appagare. Il perchè comprenderemo facilmente in qual maniera, avendo egli a sua disposizione tanti mezzi d'esecuzione, tanti ingegni a lui subordinati, potesse moltiplicare il numero delle sue opere come fece; in qual maniera il suo genio più libero nella facoltà del creare potesse abbandonarsi a tutta la sua fecondità; come da sezzo potesse produrre una serie di lavori tali, che parrebbono dover eccedere, massimamente al giorno d'oggi, non solo il termine della più lunga vita d'un artefice, ma gli sforzi successivi di parecchi.

Una tale spiegazione che si riduce al semplice fatto, ne conduce ad un altro genere di considerazione più importante, e che sotto un aspetto più esteso deve essere il risultamento morale di questa storia. Ogni storia in fatto può essere ridotta ad una sommaria istruzione, e lo storico non avrebbe adempiuto ad ogni suo dovere, se mancasse di dedurre dai fatti che ha raccontati alcuna di quelle conseguenze che possono servire di lezione pe' tempi in cui scrive.

Presentemente che tanto si parla d'incoraggiamento nelle arti può ritornarne a vantaggio lo fissare un poco l'attenzione sul risultamento del quale vogliamo parlare, o altrimenti, sopra una delle cause principali, cui dobbiamo Raffaello, od almeno l'immenso patrimonio che ha lasciato alla posterità.

E da bella prima, perchè non s'abbia come un caso raro ed un' eccezione unica nella storia delle arti la produzione numerosa delle sue opere, noi diremo, senza darne tuttavia le prove, tanto sono esse conosciute da tutti, che questa grande moltiplicità di opere eseguite da un solo, fu precisamente ciò che distinse tutti li grandi artefici dell'antichità. Basta percorrere le notizie delle loro opere per convincersi che Fidia e Zeusi, Apelle e Lisippo aveano prodotto ciascuno più opere di quelle, che quel grande paese non produce ora nel corso d'un intiero secolo.

Se noi ritorniamo colla nostra mente ai tempi moderni, riconosceremo presso a poco la medesima cosa dei più celebri pittori in ogni genere. Li Musei e le Gallerie di tutti li paesi dell'Europa dicono con bastevole chiarezza a chi lo voglia intendere, che ciascuno di que' grandi artefici, onde continuamente citiamo i nomi, ha concepito ed eseguito un numero

Raffaello. Non si pretende con questo diminuire il merito nè dell'uno, nè dell'altro: ma ambedue eredi, per così dire, primarj del talento di uomini così straordinarii, la posterità sembra che esigesse di più. Ed il Vasari ha ragione di commendare i disegni di Giulio assai più che i suoi dipinti; mentre in quelli spiegava maggiormente il suo talento. »

di lavori venti volte più grande che non abbia fatto alcuno de' pittori conosciuti a dì nostri.

Due ragioni si possono addurre di un tale effetto.

L' una, che deve esserne la prima, tende a mostrare per qual mezzo l' artista pervenga a moltiplicarsi nelle operazioni dell' arte sua.

L' altra fa vedere in qual guisa le differenze d' opinione, di uso e di reggimento possano favorire in un tempo, ed impedire in un altro, la fecondità de' grandi ingegni, e la moltiplicazione delle loro opere.

Quanto alla prima ragione, basta intendere che l' opera in ciascuna arte può dividersi in due. All' una spetta tutto ciò che serve al pensiero, al genio, al gusto, ed è la parte d'un assai piccol numero. All'altra si riferisce tutto ciò che viene compreso sotto l' idea di esecuzione, e di pratica; e da questa proviene la moltitudine più o meno de' lavori. Basta che si allogbino all'artefice, uomo di genio, grandi e numerose intraprese, egli saprà ben presto formarsi degli allievi esecutori docili de' suoi pensieri; vogliamo dire che procurerà a sè stesso cooperatori subordinati, i quali sovente senza di lui nulla farebbono, ma senza dei quali egli pure potrebbe eseguire poche cose.

Qualunque sia la distanza che passa tra le arti del disegno e quelle della industria, non si può a meno di riconoscervi, nelle due parti onde si compongono, la divisione, che distingue pure in due ordini quelli che le esercitano, secondo ch' egli si elevino alla prima, o restino circoscritti, comunque a gradi differenti, nelle operazioni della pratica.

Parlando della seconda ragione, noi diremo che la spiegazione della differenza tra lo stato antico delle arti e 'l loro stato attuale trovasi precisamente nella diversità di opinioni, di usi e di reggimento, il quale si oppone alla classificazione individuale nella categoria che converrebbe a ciascuno secondo la misura o la qualità del suo ingegno.

Allorquando nulla si oppone al corso naturale delle cose nell' ordine dei gradi che il genio e la riputazione assegnano agli artisti, ciascuno prende necessariamente il suo posto. Esso si procaccia certe superiorità e certi gradi ne' quali l' opinione non s' inganna certamente: per tale guisa veggonsi ne' boschi gli alberi più vigorosi innalzarsi al disopra di quelle piante condannate a restare sotto l' ombra di essi da un succo meno potente. Ed ecco in ciò l' immagine di quello che avviene nelle arti, e nella procreazione degli ingegni, quando non vi si frammettono ostacoli.

Allora il piccolissimo numero degli uomini eminenti pei doni del genio e dell' invenzione, vede schierarsi sotto di essi il gran numero di coloro che non hanno potuto pervenire se non a gradi inferiori. Questi non potendo aspirare alle grandi intraprese, ai lavori importanti, che naturalmente

esigono uomini celebri, divengono abili istromenti sotto la direzione del capo; e da questa grande riunione di mezzi nascono grandi cose.

Sicuramente è avvenuto che de'personaggi secondarii alcuni sono saliti ai primi posti, o per virtù loro propria, o come successori del capo sotto cui si erano formati; poichè nella classificazione naturale degli uomini e dei loro meriti, nessuno vi è astretto se non per sua volontà o per proprio interesse. Per questa stessa ragione abbiamo veduto Giulio Romano essere per lungo tempo il secondo nella scuola di Raffaello, divenire dopo di lui il primo in Roma, e quindi in Mantova disporre per l' eseguimento de' suoi grandi lavori degli stessi collaboratori, cui adoperò il suo maestro.

Ecco di quale maniera in ogni tempo, ed appo gli antichi e li moderni si sono creati, prodotti e perpetuati li grandi artefici sotto l' influenza del corso naturale delle cose.

Che, se a quest'ordine viene sostituito il regime fattizio dell'uguaglianza di incoraggiamenti, o d' una divisione eguale di lavori tra il più grande numero di coloro che professano una medesima arte, un regime contrario produrrà risultamenti opposti. Si sarà favorita una vegetazione parassita, dal cui mezzo nulla vedrassi sorgere al disopra d' un certo livello. Queste piccole piante soffocate l' una dall' altra, prodotte da una malaugurata coltura, non arriveranno giammai al valore del grande albero, il quale crescendo, si sarebbe ingrandito per la forza e per la volontà della natura *.

Convien pure persuadersi che in fatto di qualità morale nulla vale meno della moneta d'un grande uomo.

Se l' esecuzione di tutti li quadri di Raffaello fosse stata ripartita fra li cinquanta pittori, che composero la sua scuola, non si potrebbe dire quali quadri si avrebbono avuti: possiamo assicurare per altro che non si avrebbe avuto un Raffaello.

* Crediamo di non fare cosa spiacevole ai nostri lettori, esprimendo in una maniera più diretta quanto il valente scrittore ha espresso in questi due ultimi passi. Per quanto ci sembra, pare che ne sorta la sentenza: che l' unità del genio non si può dividere nè in sè stessa, nè quanto al modo di trasmettere le di lui inspirazioni, e le maniere di operare nelle Belle Arti; e per conseguenza ne nasce il dovere di non alienare con un regime fattizio in altre mani ciò che la natura stessa attribuì a un suo figlio prediletto, nè di sostituire altri meno capaci a comunicare le inspirazioni unite, e da altri non comunicabili agli allievi delle Arti Belle.

# APPENDICE

CONTENENTE

# ALCUNI DOCUMENTI STORICI

## APPARTENENTI ALLA VITA DI RAFFAELLO

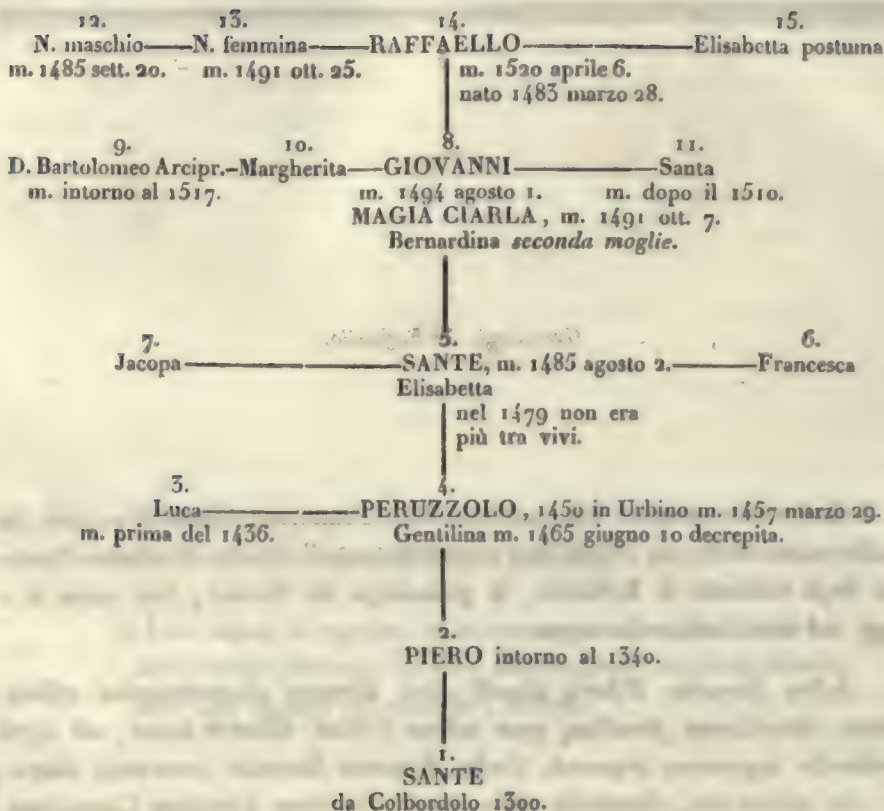
## AVVERTENZA

*Li pezzi segnati in margine co' numeri arabici sono quelli riportati dallo storico francese; gli altri contrassegnati co'numeri romani sono stati aggiunti dal traduttore italiano.*

### *Genealogia di Raffaello.* N.° 1.

Il Bellori aveva ottenuto dal cardinale Gio. Francesco Albani di copiare dal quadro stesso della sua collezione, rappresentante il ritratto di Antonio Sanzio, uno degli antenati di Raffaello, la genealogia dei Sanzio, tale come la si legge nel testo latino che segue :

*Julius Sanctius Tiberii Bacchi civis Romani eloquentissimi affinis, primus Sanctiorum familiæ, quæ adhuc Urbini illustris extat, ab agris dividendis cognomen imposuit. Unde Antonius Sanctius contractis literis, qui hìc pictus est, descendit. Hic genuit Joannem Jacobum Canonicum, sacræque Theologiæ peritum, et Joannem Baptistam Peditum Ducem fortissimum, et Galeatium, egregium pictorem, Sebastianumque, et filiam. Galeatius genuit Julium, maximum pictorem, qui hujus Genealogiæ est auctor, et Antonium secundum, Vincentiumque, ambos pictores, aliosque filios et filias. Ex Sebastiano Hieronymus, et Joannes Baptista orti sunt Ex Julio Galeatius secundus, Curtius, Annibal, et alii filii, et filiæ, quorum nonnulli hìc sunt picti. Ex Antonio Claudius cum multis filiabus. Ex Joanne Baptista Sebastiani filio Joannes, ex quo ortus est Raphael, qui pinxit anno MDXIX.*

Lo stesso Bellori aggiunge: « Antonio è ritratto in mezza figura, ed in veste nera all' antica, scollata, e foderata di pelle, e col berrettino in capo, posa la cartella sopra un tavolino parato di verde, scoprendosi dietro il calamaio, e la penna con un libro, e dall' altro lato un altro libro col nome di *Appiano Alessandrino*, per denotar ch' egli era istorico e letterato. Dal senso della scrittura si raccoglie esservi stati dipinti più ritratti della famiglia *Sanzia* in tela maggiore, da cui fu tagliato e diviso questo di Antonio con l' iscrizione genealogica

N.° I.

# ALBERO

*Dell'agnazione di **GIOVANNI SANTI**, padre di **RAFFAELLO**, pubblicato dal padre Luigi Pungileoni, nel suo* Elogio storico *dello stesso; dove a pag. 125 e seg. dà le notizie biografiche intorno a tutti i personaggi che lo compongono.* Vedi *a pag.* 1, *n.*

*Lettera di raccomandazione della Duchessa di Urbino al Gonfaloniere Soderini, in favore di Raffaello.* N.° 2.

MAGNIFICE AC EXCELSE DOMINE, TANQUAM PATER OBSERVANDISSIME.

Sarà lo esibitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli piaceri, e comodi che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e le averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, et offero.

Joanna FELTRIA DE RUVERE,
*Ducissa Soræ et Urbis Præfectissa.*

Urbini, prima octobris 1504.

---

*Iscrizione sulla casa di Raffaello in Urbino.* N.° 3.

NUNQUAM · MORITURUS
EXIGUIS · HISCE · IN · AEDIBUS
EXIMIUS · ILLE · PICTOR · RAPHAEL
NATUS · EST
OCT · ID · APR. · AN · MCDXXCIII
VENERARE · IGITUR · HOSPES
NOMEN · ET · GENIUM · LOCI

NE · MIRERE
LUDIT · IN · HUMANIS · DIVINA · POTENTIA · REBUS
ET · SÆPE · IN · PARVIS · CLAUDERE · MAGNA · SOLET.

---

*Copia di ciò che si trova in un MS. della pubblica libreria di Perugia, rapporto al Quadro del* Monastero di M[te]. Luce *. N.° II.

« Ai 29 di 7bre 1505, nel tempo dell' Offizio dell' abb.a Suor Battista fu ordinato si dovesse fare una Tavola ovvero Cona grande per l' altar maggiore della Chiesa di fuori, come molte volte era stato ragionato,

* *Vedi* a pag. 35, n. ** di questa Istoria = Noi abbiamo avuto questa piccola scrittura per gentilezza del nobile uomo il sig. Luigi Canale, professore e pubblico bibliotecario di Perugia: e comechè d' un' epoca posteriore, riportiamo qui di seguito l'altra scrittura, fatta da Raffaello quand' era in Roma, pel compimento dello stesso quadro colle Monache medesime, perchè ci pare che una non debba andare dall' altra disgiunta.

dipinto con l'Assunzione della Vergine Maria, come si conviene in d.ª Chiesa; e perchè questo è il terzo Anno e circa il fine di d.ª Abb.ª non fu tempo di poterlo fare allora. Ma fece trovare il Maestro il migliore che gli fu consigliato da più cittadini, ed anco dai nostri PP. che avevano vedute l'opere sue, il quale si chiamava M.ʳᵒ Raffaello d'Urbino, e con esso fu fatto il patto per mezzo di contratto, e testimoni al Banco di Cornelio de Randoli da Perugia; e del nostro Fattore Ser Bernardino da Cannova li furono dati per arra 30 Ducati di Camera tutti di Oro, come esso M.ʳᵒ Raffaello addomandò. De tutto questo ne appare il Contratto per mano di Ser Jacomo Zoppo Notaro del med.º Li dd. 30 Ducati furono dati al d.º Fattore per mano di me Suor Battista indegnissima Abb.ª di esso Monastero acciò li desse al d.º Maestro, e furono dell'Elemosina di Suor Illuminata di Parinello, che li aveva da spendere in cose di Chiesa. »

« *Codice cartaceo MS. esistente nella Pubbl. Lib.ª di Perugia, intitolato Memorie del Monastero di S. Maria di Monteluce, e copia di un libro simile esistente presso le dette Monache, pag.* 45. »

Alla pag. 107 del medesimo libro poi si legge sotto l'anno 1525:

« Alli 21 di giugno fu portata da Roma la Cona nostra finita di dipingere, come dicemmo essere stata ordinata dalla R. M.ʳᵃ Suor Battista fatta fare per l'altare della Chiesa di fuori. »

Questa *Suor Battista* morì ai 23 di marzo dell'anno 1523, e non vide compita l'opera che ordinò.

---

N.º III. *Apoca di Raffaello da Urbino col Convento di Monteluce.*

Al nome di Dio XXI de Giugno MDXVI in Roma. Sia noto, et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raffaello da Urbino pictore toglie a fare, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Moneche del Monasterio di Monteluce extra muros perusinos con li infrascripti pacti, et Capituli che qui di sotto se annotaranno etc. In prima, che dicta Tavola sia del altezza, et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato da prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosissima nostra Donna: con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo, et leale Maestro depinta di fini, et boni colori secondo ad tale opera se conviene: Et che prefato M. Raphaelo sia obbligato fare dicta tavola sive Cona, et dipingere solum la Istoria supra dicta in lo campo ò vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname colori, et oro che ve intrasse: Et omnia altra cosa, et spesa che andasse per fare depingere, et finire de tucto ponto dicta tavola: Ma la Capsa chiodi, corde, et amagliatura vectura, et gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese de

esse Moneche: Quale opera prefato M. Raphaelo promette dare finita per tempo de uno anno da hoggi videlicet ad summum ad tal tempo che dicta tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sagratissima festa della Assumptione che sarà a dì 15 d'Agosto del 1517 sia perfecta et messa in opera nello Altare della Chiesa del dicto Monasterio de Monteluce. Ma la predella Cornicione frigio, et omne altro adornamento de dicta tavola, et pictura de esse cose se debbia fare, et depingere in Perugia videlicet il legname intaglio Magisterio colori oro, et omne altra cosa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supradicto, et in questa Opera Compagno electo da prefato M. Raphaelo, et acceptato da prefate Moneche, qual e M. Berto habbi etiam a depingere tutte le cose contenente in lo presente Capitulo videlicet predella Cornicione etiam: Et sia obligato ultra li adornamenti de pinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima nostra Donna suo Sponsalitio, et sua Sanctissima Morte ovvero Transito. Le quale tucte cose videlicet ornamento predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad uso de bono, et leale Maestro et per termino ut supra notato videlicet che se possa ponere in opera, et sia perfecta per la Festa de Santa Maria d'Agosto 1517 ut supra: Per le quali opere, et picture le prefate Moneche fiano obligate pagare, et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo, et M. Berto ducati doicento d'oro in oro de Camera videlicet ducati cento vinti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede, et premio de la tavola come de sopra: De li quali ducati cento vinti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Moneche ducati vinti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili videlicet per legname intaglio colori oro pictura, et ornamento de dicta predella pilastri cornicioni fregi, et omne altra cosa, che andasse per ornamento de essa tavola de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Moneche ducati dieci simili per arra, et parte de pagamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo modo cioè ducati sexanta nel principio de lo lavoro computati però li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra: Et ducati septanta debbano havere facta la mità della opera, et altri septanta che serà lo residuo de dicti ducati doicento, quando dicta opera sarà finita, et conducta al dicto Monasterio: cioè a ciascuno de loro la sua rata da per se de tempo in tempo come de sopra. Et si per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lesione prefato M. Raphaelo sia tenuto acconciarlo.

Io Raphaelo so contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta, et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati cento finita tutta

la opera non obstante quanto nel penultimo Capitolo se contiene.

Io Alfano Alfani da Perugia come procuratore de le prefate Moneche prometto se observerà quanto de sopra se contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto Romæ die dicta.

Et io Piernicolò Alevolino da Rocchacontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scripti li soprascripti Capituli di mia propria mano *.

---

N.° 4. *Lettera di Raffaello, scritta da Firenze al suo zio.*

AL MIO CAR.^mo ZIO SIMONE DE BATTISTA DI CIARLA DA UR.

*In Urbino.*

Carissimo quanto patre. Io ho recuta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Ill. Sig. Duca al quale Dio abi misericordia alanima e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera, ma transiat, a quello non è riparo bisognia avere pazientia, e acordarsi con lo volontà de Dio. Io scrissi laltro dì al zio prete che me mandasse una tavoleta che era la coperta della nostra donna della profetessa, non me la mandata ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa satisfare a madona che sapete adesso *e no avera* bisognio di loro: ancora vi prego carissimo zeo che voi voliate dire al preto e a la Santa che venendo là Tadeo Tadei fiorentino el quale navemo ragionate più volte insiemo li facino honore senza asparagnio nisuno e voi ancora li farite carezze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che a omo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo faro se io poro perchè el sara meglio per me che la vada astima e impero non ve ho scritto quello che io non poseva e ancora non ve ne posso dare aviso pur secondo me ha ditto el patrone de ditta tavola dice che me dara da fare per circha a trecenti ducati doro per qui e in francia. Fato le feste forsi ve scriviro quello che la tavola monta che io ho finito il cartone e fato pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile davere una letera di recomandazione al gonfalonero di fiorenza dal S. Prefetto, e pochi di fa Io scrisse al zeo e a giovano, da Roma me la fesen avere: me faria grande

* *Vedi* intorno a questa *Apoca*, Antologia Romana vol. 3.°, nn. XVI XVII, pag. 121 e seg. — 129 e seg. = Comolli nelle sue note alla *Vita inedita*, pag. 16 e seg. = Piacenza nelle sue *Aggiunte al Baldinucci* = Bianconi Lodovico, *Opere*, edizione di Milano, vol. 4.°, pag. 56 e seg. = Vermiglioli Gio. Battista, *Opuscoli*, Perugia 1826 vol. 4.°, pag. 179 e seg.

utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare la quale toca a sua S. de alocare ve prego se eposibile voi me la mandiate che credo quando se dimandara al S. Prefetto per me che lui la fara fare, e a quello me ricomandate infinite volte como suo antico servitore e famigliare. Non altro aricomandatime al maestro . . . e a Redolfo e a . . . tutti gli altri . Li . . . XI. de aprile M. D. VIII [1,*].

El vostro RAFFAELLO,
Dipintore in Fioreza.

1 Questa lettera contiene nel suo stile, ne' suoi modi di dire, ed in più d' una espressione certe maniere da far pensare che Raffaello mancasse di quella prima coltura che s'apprende per una educazione diligente. Ma noi abbiamo già risposto a ciò col dimostrare che scrivendo in tutta famigliarità a suo zio, egli aveva usato certe forme e certi modi proprj del dialetto del suo paese.

* Questa lettera, per quanto è a nostra cognizione, venne pubblicata per la prima volta dal chiar. sig. Giuseppe Bencivenni già Pelli nel suo *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, vol. 2.°, pag. 135, 136, 137, 138: di poi dal P. M. Guglielmo della Valle nella sua edizione senese delle *Vite de' Pittori ecc. scritte dal Vasari*, tom. 5.°, pag. 236, 237 e 238: alla quale hanno aggiunto qualche storica osservazione, che potrassi leggere da chiunque il voglia. Ne ha parlato l' ab. Luigi Lanzi nella sua *Storia Pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-96, tom. 1.°, pag. 386; ed alla fine il dottissimo ab. Daniele D. Francesconi fino dal 1800 s'era proposto di pubblicare l'*Autografo* di essa lettera del Sanzio *con un Commentario*; nel quale si proponeva di *far riflettere tali altre cose* (differenti da quelle contenute in essa lettera, o immaginate dagli antecedenti editori) *che in parte doveano sembrare poco naturali, ed in parte doveano fare una specie di rivoluzione nella vita dell' altissimo Pittore.* Egli in fatto fino da quell' anno ne pubblicò un Saggio intitolandolo = *Autografo di Raffaello d'Urbino del Museo Borgiano, con un commentario dell' abate Daniele D. Francesconi ecc. ecc. ecc. In Venezia dalla Stamparia Palese*, 1800; contenente l'indirizzo a Mons. Francesco de Dondi dall'Orologio; una introduzione nella quale accenna i varj motivi di pubblicare quest' Autografo di Raffaello, tendenti, a quello che appare, a far conoscere falsa la data letta e pubblicata nelle copie, e quindi ad assicurarne per questa ragionevole deduzione l' originalità di esso documento; a darlo in tutta la sua integrità, che non è stato fatto precedentemente, e perchè ne sia utile veramente il *fac-simile* agli amatori, e perchè da una cifra che campeggia nel bel mezzo del foglio, ommessa dagli altri, risulta un pio costume del Sanzio, quello cioè di cominciare le sue lettere dal nome di Gesù, *ab jove principium*: una lettera del celebre Bibliofilo tedesco Cristoforo Teofilo de Murr, colla quale dimanda all' eminent. card. Borgia un *fac-simile* del suddetto Autografo: l' intiera esposizione fattane del Bencivenni, dal Della Valle, dal Lanzi, e la lettera indiritta da Raffaello al Francia. Ma siccome avvenne di molte altre cose, e felici pensieri, annunciati al pubblico dall' eruditissimo Autore, i quali lasciò di poi o del tutto dimentichi, od appena agitati; così fu di questo lavoro, che dopo averlo annunciato al pubblico, e cominciato a stampare, il dimesse intieramente, e non ne lasciò che il desiderio d'averlo, comechè a noi l'abbia con lettere replicatamente promesso, assieme ad altre notizie intorno a Raffaello, che ancora aspettiamo da tre e più anni. Dobbiamo tuttavia essergli grati d'avere persuaso in quell' occasione il sullodato eminent. card. Borgia a far eseguire il *fac-simile* di tutta l'intiera lettera in modo da potersi comunicare ad ogni curioso: il quale, avuto da noi per gentilezza dell' illustr. marc. Gian

N.° 5. *Lettera di Raffaello, scritta di Roma, a Francesco Raibolini, detto il Francia, in data de' 5 settembre 1508.*

Messer Francesco mio caro,

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto ben condizionato e senza offesa alcuna, del che sommamente vi ringrazio. Egli è bellissimo e tanto vivo che m' inganno talora, credendomi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilazione e lunghezza del mio, che per le gravi e interessanti occupazioni non ho potuto finora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; chè ve l' avrei mandato fatto da qualche mio giovane, e da me ritocco, ma non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non potere agguagliare il vostro. Compatitemi per grazia, perchè voi bene ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dire essere privo della sua libertà, e vivere obbligato a padroni, che poi, ecc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, ed è quello di quel Presepe *, se bene diverso assai, come vedrete dall' operato, e che voi vi siete compiaciuto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire, siccome faccio ancora di questa bagatella che vi godrete, perciò più in segno di obbedienza e d' amore, che per altro rispetto. Se in contraccambio riceverò quello della vostra istoria della Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose.

Monsignore Datario aspetta con grande ansietà la sua Madonnella, e la sua grande il cardinale Riario, come tutto sentirete da Bazzotto. Io pure le mirerò con quel gusto, e soddisfazione che vedo e lodo tutte le altre, non vedendone da nissun altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi intanto animo, valetevi della vostra solita prudenza, e assicuratevi che sento le vostre afflizioni, come mie proprie. Seguite di amarmi, come io vi amo di tutto cuore **.

A servirvi sempre obbligatissimo

Il vostro RAFFAELLO SANZIO.

Roma, il dì 5 di settembre 1508.

Giacomo Trivulzio, abbiamo fatto rintagliare, ed uniamo qui ad utilità di tutti in luogo di quello dato dal Quatremere, che non è compiuto, e non fu neppure con tutta la voluta esattezza eseguito.

* Forse è quel Presepio, copiosissimo di Figure, che fu intagliato da Bloemart, e da noi ricordato a pag. 91, n.

** Questa lettera, dice il signor Quatremere, prova abbastanza non essere stata poi la sola conversazione co' begli ingegni di Roma che gli facesse apparare a scrivere meglio; perchè si trovava appena colà, quando la indirizzò al Francia, e non poteva in conseguenza aver appreso tutto in sì breve tempo; ma chiaro risulta che n' era stato in sua gioventù bastevolmente informato.

*[...]ILE* DELL' EPISTOLA DI RAFFAELLO D' URBINO AUTOGRAFA
[...]' EMINENTISSIMO SIGNOR CARDINALE STEFANO BORGIA MDCCCXXVII.

*Lettera di Raffaello a Baldassare Castiglione.* N.° 6.

Signor Conte,

Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzioni di V. S. e soddisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non soddisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno, se alcuno sarà da Lei stimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello che io ne ho fatto, piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.

Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive: ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le dico [1] (che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle) con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza di arte, io non so, ben m'affatico d'averla, V. S. mi comandi.

RAFFAELLO SANZIO.

Di Roma.

---

*Lettera, o Breve di Leone X, sommo Pontefice, a Raffaello d'Urbino, per nominarlo architetto di S. Pietro.* N.° 7.

« Poichè oltre l'arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente, anche siate stato reputato tale dall'architetto Bramante in genere di fabbricare; sicchè egli giustamente reputò nel morire, che a voi si potrà addossare la fabbrica da Lui incominciata qui in Roma del tempio del Principe degli Apostoli, e voi abbiate dottamente ciò confermato, coll'aver fatto la pianta * che si desiderava, di questo tempio. Noi che non abbiamo

[1] Le parole collocate qui fra parentesi, sono state ommesse nella copia di questa lettera, che trovasi stampata nella raccolta delle *Lettere pittoriche*, *edizione di Roma*. Senza tale aggiunta la frase è vuota di senso: e queste parole da noi riportate sono copiate da quella che ne dà il Bellori nella sua *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello*, ecc. pag. 202. = La quale trovasi egualmente riportata nella nuova edizione milanese delle stesse *Lettere pittoriche* ecc. vol. 2.°, pag. 23 e seg.

* Nota qui l'ab. Daniele Francesconi, a pag. 99 della sua *Congettura*, che il volgarizzatore di questo Breve latino scritto dal Bembo, ha preso uno sbaglio, convertendo il *Modello* nella *Pianta* del Tempio di S. Pietro. Se anche avesse potuto parer

maggior desiderio, se non che questo tempio si fabbrichi con la maggiore magnificenza, e prestezza, che sia possibile, vi facciamo Soprintendente a quest' opera, con lo stipendio di 300 scudi d' oro, da pagarsi ogn' anno da' presidenti de' denari, che sono pagati per la fabbrica di questo tempio, e che vengono in mano nostra. E comando che senza ritardo anche ogni mese, ogni volta che da voi sia domandato, vi sia pagata la rata a proporzione del tempo. Vi esortiamo di poi che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa che nell' esercitarlo, mostriate d'aver riguardo alla propria stima, e al vostro buon nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane, e corrispondiate alla speranza che abbiamo di voi, e alla paterna nostra benevolenza, e finalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tempio, che sempre fu in tutto il mondo il molto più grande, e santissimo; e alla nostra divozione verso il Principe degli Apostoli ».

Roma, 1 d'agosto, nell' anno secondo, cioè 1515.

Estratta dalle *Lettere pittoriche*, tom. 6.°, pag. 23, edizione milanese.

---

N.° 8. *Lettera, o Breve, del medesimo Leone X a Raffaello d'Urbino per nominarlo soprintendente delle antichità.*

« Importando di moltissimo alla fabbrica del tempio romano del Principe degli Apostoli, l'avere il comodo delle pietre e de' marmi, de' quali ce ne bisogna buona copia, e piuttosto qui, che farli venir di fuori, e sapendo io che le rovine di Roma ne somministrano in abbondanza, e che da per tutto si scavan marmi d'ogni sorte quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma si mette a fabbricare, o in qualche altra maniera a scavar la terra; io perciò vi costituisco Presidente, essendo che vi abbia fatto Direttore di questo edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre che da qui innanzi si scaveranno in Roma o fuori di essa dentro lo spazio di 10 miglia acciocchè gli compriate, quando siano a proposito per la fabbrica di questo tempio. Perciò comando a tutti d' ogni stato e condizione, o nobili e di sommo grado, o mediocre, o infimo, che diano parte quanto prima a voi, come Soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d' ogni genere che saranno scavati dentro lo spazio da me prefisso. E chi non lo farà in tre giorni, sia a vostro giudizio multato da cento fino a trecento scudi d'oro. »

« In oltre, perchè, secondo che mi è stato riferito, che gli scarpellini si servono, e tagliano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra i quali

dubbia (che tale non è) la frase latina « *forma ejus templi confecta* » il dubbio toglievasi con ricordarsi della notissima lettera italiana dello stesso Raffaello a Castiglione, a cui significa di aver fatto il *Modello*. *Vedi* a pag. 159 di questa Istoria.

sono intagliate dell'Inscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia memoria, che meriterebbe d'essere conservata per coltivar la letteratura e l'eleganza della lingua latina, e costoro aboliscono queste inscrizioni; comando a tutti quelli che in Roma esercitano l'arte dello scarpellino, che senza vostro comando o permissione, non abbiano ardire di spezzare, o tagliare nessuna pietra scritta, e sotto la medesima pena quando non facciano quello che io comando. »

« Roma, li 27 d'Agosto, l'anno terzo del nostro Pontificato. »

Estratto dalle *Lettere pittoriche*, tom. 6.°, pag. 25, edizione milanese.

---

*Testo della intiera lettera creduta di Baldassare Castiglione, e rivendicata a Raffaello dall'ab. Daniele D. Francesconi* * — N.° IV.

*A PAPA LEONE X.*

Sono molti, Padre Santissimo, i quali misurando col loro picciolo giudicio le cose grandissime, che delli Romani circa l'arme, e della città di Roma circa al mirabile artificio, ai ricchi ornamenti, e alla grandezza degli edificj si scrivono, quelle più presto stimano favolose, che vere. Ma altrimenti a me suole avvenire; perchè considerando, dalle reliquie che ancor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere, che molte cose a noi paiano impossibili, che ad essi erano facilissime. Però essendo io stato assai studioso di queste antiquità, e avendo posto non picciola cura in cercarle minutamente, e misurarle con diligenza, e leggendo i buoni autori, confrontare l'opere con le scritture, penso di aver conseguito qualche notizia dell'Architettura antica. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognizione di cosa tanto eccellente; e grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria, che

* Questa lettera si vide stampata per la prima volta nel 1733, ed in quella edizione Volpiana porta il seguente titolo: *Lettera non più stampata del conte Baldassar Castiglione a papa Leone X; comunicataci dopo finito il volume dal sig. marchese Scipione Maffei, presso il quale si conservava.*

Della intimità e corrispondenza tra il Conte e Raffaello, si hanno prove chiarissime nelle lettere dell'uno e dell'altro; e Francesconi la suppone nata fino dall'epoca, come è assai probabile, in cui il Castiglione si stabilì alla corte di Urbino, nel 1504.

Il cav. e conte Luigi Bossi nel vol. 11.°, pag. 172 e seg. della sua traduzione italiana della *Vita e Pontificato di Leone X di Guglielmo Roscoe* ha preso ad analizzare dottamente, com'è suo costume, il libro pubblicato dall'ab. Francesconi intorno a questa lettera, avvalorandone sempre più la *Congettura* del Bibliotecario di Padova, che questa lettera sia veramente di Raffaello. E noi ricordiamo tanto più volentieri a' nostri leggitori le savie osservazioni di quell'illustre Cavaliere in quanto che abbiamo aggiunto a questa lettera quelle poche note istesse ch'egli ha creduto di scegliere dalle molte del sullodato Francesconi.

è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debita la pietà verso i parenti, e la patria, tengomi obbligato di esporre tutte le picciole forze mie, acciocchè più che si può resti vivo un poco della immagine, e quasi l' ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li Cristiani, e per un tempo è stata tanto nobile, e potente, che già cominciavano gli uomini a credere, ch'essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna, e, contro il corso naturale, esente dalla morte, e per durare perpetuamente. Però parve, che il tempo, come invidioso della gloria de' mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna, e con li profani e scellerati Barbari, li quali alla edace lima, e venenato morso di quello aggiungessero l'empio furore, e 'l ferro, e il fuoco, e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla. Onde quelle famose opere che oggidì più che mai sarebbono floride e belle, furono dalla scellerata rabbia, e crudele impeto de' malvagj uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto, che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perchè ci doleremo noi de' Goti, Vandali, e d' altri tali perfidi nemici; se quelli li quali come padri, e tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, nè il medesimo valore, e grandezza d'animo, nè quella clemenza, che la fa simile a Dio: « quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare tempj antichi, statue, archi, e altri edificj gloriosi! Quanti hanno comportato, che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti! onde in poco tempo poi gli edificj sono venuti a terra. Quanta calce si è fatta di statue, e d'altri ornamenti antichi! che ardirei dire, che tutta questa Roma nuova, che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese, e altri edificj che là scopriamo, tutta è fabbricata di calce di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella Via Alessandrina, l'Arco mal' avventurato » tante colonne, e tempj, massimamente da M. Bartolommeo dalla Rovere **. Non deve adunque, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver

N.° 9. *

* Questo pezzo di lettera, segnato colle virgolette, è quello riportato dal sig. Quatremere sotto al n.° 9: lo che abbiamo fatto noi altrove in questa lettera, in quella di *Celio Calcagnini*, e nell'Elogio di Raffaello di *Paolo Giovio* per indicare le linee riportate dallo Storico francese, sotto lo stesso numero.

** Questo M. Bartolommeo era il nipote di papa Giulio II, al quale erano stati sommamente addetti tanto Castiglione, quanto Raffaello, e può sembrare strano, che an-

cura che quel poco che resta di questa antica madre della gloria, e della grandezza Italiana, per testimonio del valore, e della virtù di quegli animi divini, che pur talor con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato e guasto dalli maligni, e ignoranti; che pur troppo si sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime, che col loro sangue partorirono tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli, e superarli; come ben fa con grandi edificj, col nutrire e favorire le virtuti, risvegliare gl' ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo il santissimo seme della pace tra li Principi Cristiani: perchè come dalla calamità della guerra nasce la distruzione, e ruina di tutte le discipline, ed arti, così dalla pace, e concordia nasce la felicità a'popoli, e il laudabile ozio, per lo quale ad esse si può dar opera, e farci arrivare al colmo dell' eccellenza: dove per lo divino consiglio di vostra Santità sperano tutti che si abbia da pervenire al secolo nostro; e questo è lo essere veramente Pastore clementissimo, anzi Padre ottimo di tutto il mondo. « Essendomi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può; per quello che oggidì si vede, con gli edificj che di sè dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile » acciocchè l'animo di Vostra Santità resti senza confusione ben satisfatto: e benchè io abbia cavato da molti autori Latini quello che intendo di dimostrare, però tra gli altri principalmente ho seguitato . . . . . * il quale per esser stato degli ultimi, può dar più presto particolar notizia delle ultime cose. E perchè forse a Vostra Santità potrebbe parere che difficil fosse il conoscere gli edificj antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno, non pretermetterò ancor le vie antiche, per non lasciar dubbio alcuno nella sua mente: anzi dico, che con poca fatica far si può; perchè tre sorti di edificj in Roma si trovano, l'una delle quali sono tutti gli antichi; ed antichissimi, li quali durarono sin'al tempo che Roma fu ruinata, e guasta da' Goti, e altri Barbari: l' altra, tanto che Roma fu dominata

cora vivente quel personaggio si accennassero i guasti, e le ruine da esso cagionate nelle romane antichità. L'amore della verità e dei monumenti, dice Francesconi, doveva prevalere a tutto.

* Rimane il Francesconi indeciso sul nome di questo autore, principalmente seguitato da Raffaello. Tanto più si rinforza il dubbio, perchè in un luogo si parla dei soli edifizj del tempo degli imperadori, ed in altro della storia delle fabbriche anche dei tempi dei Goti e del medio evo. Sarebbe mai questo il libro di *Andrea Fulvio de Urbis Romæ antiquitatibus*, stampato già in quell' epoca?

da' Goti, e ancor cento anni dappoi: l' altra, da quello fin' alli tempi nostri. Gli edificj adunque moderni, e de' tempi nostri sono notissimi, sì per esser nuovi, come ancor per non avere la maniera così bella come quelli del tempo degl' Imperatori, nè così goffa come quelli del tempo de' Goti; di modo che, benchè siano più distanti di spazio di tempo, sono però più prossimi per la qualità, e posti quasi tra l'uno e l' altro. E quelli del tempo de' Goti, benchè siano prossimi di tempo a quelli del tempo degl'Imperatori, sono differentissimi di qualità, e come due estremi, lasciando nel mezzo li più moderni. Non è adunque difficile il conoscere quelli del tempo degl' Imperatori, i quali sono li più eccellenti e fatti con grandissima arte, e bella maniera d' architettura; e questi soli intendo io di dimostrare: nè bisogna che in cuore d' alcuno nasca dubbio, che degli edificj antichi li meno antichi fossero men belli, o meno intesi, perchè tutti erano d' una ragione. E benchè molte volte molti edificj dalli medesimi antichi fossero instaurati, come si legge che nel luogo dove era la Casa Aurea di Nerone, nel medesimo dappoi furono edificate le Terme di Tito, e la sua Casa, e l'Anfiteatro; nientedimeno erano fatte con la medesima ragione degli altri edificj ancor più antichi che il tempo di Nerone, e coetanei della Casa Aurea. E benchè le lettere, la scultura, la pittura, e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinazione, e peggiorando fin al tempo degl'ultimi Imperatori, pure l' Architettura si osservava, e mantenevasi con buona ragione, e edificavasi con la medesima che li primi: e questa fu tra l' altre arti l' ultima che si perdè. Il che si può conoscere da molte cose; e tra l' altre dall' Arco di Costantino, il componimento del quale è bello, e ben fatto in tutto quello che appartiene all' Architettura: ma le sculture del medesimo Arco sono sciocchissime, senza arte, o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Trajano, e d'Antonino Pio, sono eccellentissime, e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle Terme Diocleziane; che le sculture sono goffissime, e le reliquie di pittura che vi si veggono, non hanno che fare con quelle del tempo di Trajano, e Tito: pure l'Architettura è nobile, e bene intesa. Ma poichè Roma da' Barbari in tutto fu ruinata, e arsa, parve che quello incendio, e misera ruina ardesse e ruinasse insieme con gli edificj, ancor l' arte dello edificare. Onde essendosi tanta mutata la fortuna de' Romani, e succedendo in luogo delle infinite vittorie, e trionfi, la calamità, e misera servitù; quasi che non convenisse a quelli che già erano soggiogati, e fatti servi dalli Barbari abitare di quel modo, e con quella grandezza che facevano quando essi avevano soggiogati li Barbari, subito con la fortuna si mutò il modo dell' edificare, e dello abitare: e apparve un estremo tanto lontano dall'altro, quanto è la servitù dalla libertà;

e si ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza misura, e senza grazia alcuna; e parve che gli uomini di quel tempo, insieme con la libertà perdessero tutto l'ingegno, e l'arte; perchè divennero tanto goffi, che non seppero fare li mattoni cotti, non che altra sorta d'ornamenti: e scrostavano li muri antichi per torre le pietre cotte; e pestavano li marmi, e con essi muravano; dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta; come ora si vede a quella *Torre* che chiamano *della Milizia.* E così per buono spazio seguirono con quella ignoranza che in tutte le cose di quei tempi si vede: e parve che non solamente in Italia venisse questa atroce e crudele procella di guerra, e distruzione, ma si diffondesse ancora nella Grecia, dove già furono gl'inventori, e perfetti maestri di tutte l'arti. Onde di là ancor nacque una maniera di pittura, scultura, e architettura pessima, e di nessun valore. Parve dappoi, che i Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte: ma negli ornamenti furono goffi, e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani; li quali, oltre la macchina di tutto l'edificio, avevano bellissime cornici, belli fregi, architravi, colonne ornatissime di capitelli, e basi, e misurate con la proporzione dell'uomo, e della donna: e li Tedeschi (la maniera de' quali in molti luoghi ancor dura) per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino rannicchiato, e mal fatto, per mensola a sostenere un trave; e animali strani, e figure, e fogliami goffi, e fuori d'ogni ragione naturale. Pure ebbe la loro architettura questa origine, che nacque dagli arbori non ancor tagliati, li quali, piegati li rami, e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti. E benchè questa origine non sia in tutto da sprezzare; pure è debole; perchè molto più reggerebbono le capanne fatte di travi incatenate, e poste a uso di colonne, con li culmini, e coprimenti, come descrive Vitruvio della origine dell'opera dorica, che gli terzi acuti, li quali hanno due centri. E però molto più ancor sostiene, secondo la ragione matematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un centro solo: perchè, oltre la debolezza, un terzo acuto non ha quella grazia all'occhio nostro; al quale piace la perfezione del circolo: onde vedesi che la Natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlare dell'architettura romana, per farne paragone con la Barbara; perchè la differenza è notissima: nè ancor per descrivere l'ordine suo, essendone stato già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti dunque sapere, che gli edificj di Roma infino al tempo degli ultimi Imperatori furono sempre edificati con buona ragione di Architettura, e però concordavano con li più antichi, onde difficoltà alcuna non è per discernerli da quelli che furono al tempo de' Goti, e ancor molti anni dappoi; perchè furono questi quasi due estremi, ed opposti totalmente: nè ancor' è malagevole il conoscerli dalli nostri

moderni per molte qualità, ma specialmente per la novità, che li fa notissimi. « Avendo dunque abbastanza dichiarato, quali edificj antichi di Roma sono quelli ch'io intendo di dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua intenzione; ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri; resta ch'io dica il modo che ho tenuto in misurarli, e disegnarli, acciocchè Vostra Santità sappia s'io averò operato l'uno e l'altro senza errore: e perchè conosca che nella descrizione che seguirà, non mi sono governato a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione ». E per non aver'io infin'a mò veduto scritto, nè inteso che sia appresso d'alcuno antico il modo di misurare con la bussola della calamita; il qual modo soglio usare io; stimo che sia invenzione de' moderni; e però, volendo anche in questo ubbidire al comandamento di Vostra Santità, dirò minutamente come si abbia da adoperare, prima che si passi ad altro. Farassi adunque un istromento tondo, e piano, come un astrolabio; il diametro del quale sarà due palmi, o più, o meno, come piace a chi vuole adoperarlo: e la circonferenza di questo instromento si partirà in otto parti giuste, ed a ciascuna di quelle parti si porrà il nome d'uno degli otto venti; dividendola in trentadue * altre parti picciole, che si chiameranno gradi. Così dal primo grado di tramontana, si tirerà una linea dritta per mezzo il centro dell'instromento fino alla circonferenza; e questa all'opposito del primo grado di tramontana farà il primo d'ostro **. Medesimamente si tirerà pur dalla circonferenza un'altra linea, la quale passando per lo centro, intersecherà la linea d'ostro, e tramontana, e farà intorno al centro quattro angoli retti, e in un lato della circonferenza segnerà il primo grado del levante, nell'altro il primo di ponente. Così tra queste linee che fanno li soprascritti quattro venti principali, resterà lo spazio degli altri quattro collaterali, che sono Greco, Lebecchio, Maestro, e Scirocco: e questi si descriveranno con li medesimi gradi, e modi che si è detto degli altri. Fatto questo, nel punto del centro, dove s'intersecano le linee, conficcheremo un umbilico di ferro, come un chiodetto, drittissimo, e acuto; e sopra questo si metterà la calamita in bilancia, come si usa di fare negli orivoli da sole, che tutto dì veggiamo: poi chiuderemo questo luogo della calamita con un vetro, ovvero con un sottile corno trasparente, ma che

* A questa frase, *dividendola in trentadue*, Francesconi muove il dubbio, che sia corso errore di penna, o di stampa, perchè in vece di *trentadue* dovrebbe dire *quarantacinque*, formando questo i gradi di un mezzo quadrante, che corrisponde ad ognuno degli *otto venti*. Può essere ancora, che sia stata omessa qualche parola, perchè la bussola ordinariamente divisa in *otto venti*, si suddivide anche in sedici, ed in trentadue.

** Dovea dirsi in questo luogo non già *dal primo grado*, ma da *zero*, ossia *dal principio del primo grado*.

non tocchi, per non impedire il moto di quella, nè sia sforzato dal vento. Dappoi per mezzo dell'instromento, come diametro, si manderà un indice, il quale sarà sempre dimostrativo non solamente degli opposti venti, ma ancor de' gradi, come l' armilla nell' astrolabio; e questo si chiamerà *traguardo*; e sarà acconcio di modo, che si potrà volgere intorno, stante fermo il resto dell'instromento. Con questo adunque misureremo ogni sorte di edificio, di che forma si sia, o tondo, o quadro, o con istrani angoli, e svoglimenti, quanto dir si possa: e il modo è tale. Che nel luogo che si vuol misurare, si ponga lo instromento ben piano, acciocchè la calamita vada al suo dritto, e s' accosti alla parte da misurarsi quanto comporta la circonferenza dell'instromento; e questo si vada volgendo tanto, che la calamita stia giusta verso il vento segnato per tramontana; e come è ben ferma a questo verso, si dirizzi il traguardo con una regola di legno, o d'ottone giusto a filo di quella parete, o strada, o altra cosa che si vuole misurare, lasciando lo instromento fermo, acciocchè la calamita servi il suo diritto verso tramontana. Dappoi guardisi, a qual vento, e a quanti gradi è volta per diritta linea quella parete, la quale si misurerà con la canna, o cubito, o palmo, fin' a quel termine che il traguardo porta per dritta linea; e questo numero si noti; cioè tanti cubiti, e tanti gradi di ostro, o scirocco, o qual si sia. Dappoi che il traguardo non serve più per dritta linea, devesi allora svogliere, cominciando l'altra linea che si ha da misurare, dove termina la misurata; e così indrizzandolo a quella, medesimamente notare i gradi del vento, e il numero delle misure fin tanto che si circuisca tutto l' edificio. E questo stimo io che basti quanto al misurare, benchè bisogna intendere le altezze, e i tondi; li quali si misurano in altra maniera; come poi si mostrerà a luogo più accomodato.

Avendo misurato di quel modo che si è detto, e notate tutte le misure, e prospetti, cioè tante canne, o palmi, a tanti gradi di tal vento; per disegnar bene il tutto, è opportuno aver una carta della forma, e misura propria della bussola della calamita, e partita appunto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli venti; della quale ci serviremo come mostrerò. Piglierassi dunque la carta sopra la quale si ha a disegnar lo edificio, e primamente si tirerà sopra d'essa una linea, la quale serva quasi per maestra, al diritto di Tramontana; poi vi si soprappone la carta dove si ha disegnata la bussola, e si dirizza di modo, che la linea di Tramontana nella bussola disegnata si convenga con quella che si è tirata nella carta dove si ha a disegnare lo edificio. Dappoi guardasi il numero delli piedi che si notarono misurando, e i gradi di quel vento verso il quale è indirizzato il muro, o via che si vuol disegnare; e così trovasi il medesimo grado di

quel vento nella bussola disegnata, tenendola ferma con la linea di Tramontana sopra l'altra linea descritta nella carta: e tirasi la linea di quel grado diritta, che passi per lo centro della bussola disegnata, e si descrive nella carta dove si vuol disegnare. Dappoi riguardasi, quanti piedi si traguardò per dritto di quel grado, e tanti se ne segneranno con la misura delli nostri piccioli piedi su la linea di quel grado. E se, verbi grazia, si traguardò in un muro piedi 30 a gradi 6 di levante, si misurano piedi 30 e segnansi. E così di mano in mano; di modo, che con la pratica si farà una facilità grandissima; e sarà questo quasi un disegno della pianta, e un memoriale per disegnare tutto il restante. E perchè, secondo il mio giudicio, molti s'ingannano circa il disegnare gli edificj; che in luogo di far quello che appartiene all'architetto, fanno quello che appartiene al pittore, dirò qual modo mi pare che s'abbia a tenere, perchè si possano intendere tutte le misure giustamente; e perchè si sappiano trovare tutti li membri degli edificj senza errore. Il disegno adunque degli edificj si divide in tre parti; delle quali la prima è la pianta, o vogliamo dire disegno piano: la seconda è la parete di fuori, con li suoi ornamenti: la terza è la parete di dentro, pure con li suoi ornamenti. La pianta è quella, che comparte tutto lo spazio piano del luogo da edificare, o vogliamo dire il disegno del fondamento di tutto l'edificio, quando già è radente al piano della terra. Il quale spazio, benchè fosse in monte, bisogna ridurre in piano, e far che la linea delle basi del monte sia parallela con la linea delle basi de' piani dell'edificio. E per questo devesi pigliare la linea dritta del piede del monte, e non la circonferenza dell'altezza, di modo, che sopra quella cadano piombati, e perpendicolari tutti li muri; e chiamasi questo disegno pianta; quasi che, come lo spazio che occupa la pianta del piede, che è fondamento di tutto il corpo, così questa pianta sia fondamento di tutto l'edificio. Disegnata che si ha la pianta, e compartitovi li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o in qual'altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre il tutto con la picciola misura, una linea della larghezza delle basi di tutto l'edificio; e dal punto di mezzo di questa linea tirare un'altra linea dritta, la quale faccia dall'un canto e dall'altro due angoli retti; e questa sia la linea della intrata dall'edificio: dalle due estremità della linea della larghezza tireransi due linee parallele perpendicolari sopra la linea della base; e queste due linee sieno alte quanto ha da essere l'edificio: dappoi tra queste due estreme linee, che fanno l'altezza, si pigli la misura delle colonne, pilastri, finestre, e altri ornamenti disegnati nella metà della pianta di tutto l'edificio dinanzi; e da ciascun punto delle estremità delle colonne, o pilastri, e vani, ovvero ornamenti di finestre, si farà il tutto, sempre

tirando linee parallele a quelle due estreme. Dappoi per lo traverso si ponga l' altezza delle basi, delle colonne, delli capitelli, degli architravi, delle finestre, fregi, cornici, e cose tali: e questo tutto si faccia con linee parallele della linea del piano dello edificio; nè si diminuisca nella estremità dell'edificio, ancorchè fosse tondo, nè ancor se fosse quadro per fargli mostrare due facce; come fanno alcuni, diminuendo quella che si allontana più dall'occhio: perchè subito che li disegni diminuiscono, sono fatti con intersecare li raggi piramidali dell' occhio; che è ragione di prospettiva, e appartiene al pittore, non all' architetto: il quale dalla linea diminuita non può pigliare alcuna giusta misura *; il che è necessario a questo artificio, che ricerca tutte le misure perfette in fatto; non quelle che appaiono, e non sono **. Però al disegno dell' architetto s' appartengono le misure tirate sempre con linee parallele per ogni verso. E se le misure fatte talora sopra pianta di forma tonda scortano, ovvero diminuiscono; ovvero fatte pur sopra il dritto in triangolo, o altre forme; subito si ritrovano nel disegno della pianta: e quello che scorta nella pianta, come volte, archi, e triangoli, è poi perfetto nelli suoi dritti disegni; e per questo è sempre bisogno aver pronte le misure giuste de' palmi, piedi, dita, grani, fino alle sue parti minime. La terza parte di questo disegno è quella che abbiamo chiamata la parete di dentro con li suoi ornamenti: e questa è necessaria non meno che l'altre due; ed è fatta medesimamente della pianta con le linee parallele, come la parte di fuori, e dimostra la metà dell' edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo: dimostra il cortile; la corrispondenza dell' altezza delle cornici di fuori con quelle di dentro; l' altezza delle finestre, delle porte; gli archi delle volte a botte, o a crociera, o a che altra foggia si sieno. In somma con questi tre modi si possono considerare minutamente tutte le parti di ogni edificio dentro, e fuori. E questa via abbiamo seguitata noi, come si vedrà nel progresso di tutta questa nostra descrizione, alla quale essendo omai

* Si vede da questo passo quanto studio avea posto Raffaello alla prospettiva, nella di cui perizia si segnalò in molte delle sue opere. Francesconi però osserva, che laddove diss' egli in questo passo *non potersi pigliare alcuna giusta misura*, volle dir forse, che pigliare non si poteva, se non per una via assai incomoda, giacchè si può sciogliere benissimo il problema inverso, cioè rilevare da un disegno di prospettiva il disegno geometrico, come il geometrico si può ridurre alla prospettiva.

** In questo luogo pure osserva Francesconi, che la frase è troppo generica, e che far si doveva una eccezione, giacchè gli architetti per antico costume formano di una proporzione diversa le fabbriche grandi, affinchè esse appaiano di una data proporzione di parti, regolandosi in questo coll' ottica, e calcolando quello *che l' aria mangia*, come dicesi usualmente.

tempo ch'io dia principio, porrò prima qui appresso il disegno d'un solo edificio in tutti tre i sopraddetti modi, perchè appaia ben chiaro quanto ho detto. Se poi nel rimanente io averò tanta ventura, quanta mi viene in ubbidire, e servire a Vostra Santità, primo e supremo principe in terra della Cristianità, siccome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più divoti servitori; così anderò predicando di riconoscere l' occasione di essa mia avventura dalla santa mano di Vostra Beatitudine; alla quale bacio umilissimamente li santissimi piedi.

*Manca il disegno e la descrizione di Roma antica* *.

N.° V. *Cælii Calcagnini Ferrariensis, Opera aliquot etc. Basileæ* 1544, *Liber* VII *Epistolarum, pag.* 100.

CÆLIUS CAL. JACOBO ZIEGLERO S.

Quod nihil ad te literarum dederim, postquam in Italiam redii, nolim oblivione aut negligentia factum putes. Qui enim fieri potest, ut doctissimi

* Questa linea in corsivo trovasi così aggiunta alla suindicata edizione Volpiana, senza accennare se queste siano parole trovate nell' originale, o se da altri siasi aggiunto questo avviso.

Della mancanza di questo *disegno di Roma antica*, abbiamo già parlato noi a pag. 199 ed altrove, nelle nostre note aggiunte a questa Istoria.

Quanto alla *Descrizione* di tutta Roma non sembra che fosse fatta per presentarsi al Papa unitamente alla lettera, ma che l'Autore si riservasse a farla *seguire* in appresso, come pure di spiegare altre cose, come ha detto poco prima l'Autore della lettera stessa.

Il sig. Taurisco Euboco nella Prefazione al suo *Catalogo di Stampe intagliate sugli originali di Raffaello*, ricorda a pag. 30 una lettera di Raffaello scritta all'Aretino, nella quale gli parla della maniera, onde trattava la scultura; citando *Les Oeuvres diverses de M. de Piles etc. Amst.* 1767, tom. 4.°, pag. 124: e poscia ricordando alla stessa pagina la *Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione, sia di Raffaello da Urbino* dell'abate Francesconi, ne parla con quella critica sragionevole, e contraria al buon senso, propria solo di coloro che, senza badare alla verità e alla giustizia, non si curano d' un esame necessario per pronunciare un giudizio sopra le altrui produzioni; ma trasportati da un fine secondario, ne precipitano il più falso, e quello che fa torto non solo alla sana mente, ma eziandio all' onestà e alla creanza. Egli in fatto, senza farsi carico dell' opinione di tanti dotti italiani e oltremontani, i quali tutti concorsero ad attribuire al Castiglione, e a Raffaello questa lettera, e neppure dei fatti in essa lettera contenuti, i quali la fanno conoscere evidentemente di quest' ultimo, pronuncia in questi termini la sua sentenza = « *Je ne saurois me persuader, que cette lettre puisse être sortie de la plume d'un homme de goût comme l'étoit le comte Balthassar, encore moins de celle de Raphael* » = Ma egli non adduce nessuna altra ragione, che gli fa pronunciare un tale dubbio, se non quella d' avere l'Autore della lettera, chiamata *goffa l'architettura tedesca di que' tempi*.

Sarà questa una buona ragione, per sentenziare alla maniera che fa sulla verità di questa lettera? Ciascuno se 'l vegga da sè.

atque optimi Ziegleri mei, quo neque ego ipse mihi sum charior, memoria unquam possit excidere: vel quae tanta animum segnities occupare, ut negligentia ad res tuas praesertim obeundas animo irreperet? At ego te unum ex omnibus maxime prae oculis semper habeo: et peculiari illi voto tuo familiariter perfruendi, tantum abest ut quicquam adimat tempus, ut multo magis in dies augeatur. Neque dies neque locus usquam occurrit, quo ego Zieglerum meum optatissimum atque amaenissimum non perquiram. Advenientem vero me in Italiam patria protinus et familiares occupationes exceperunt. Mirum est enim quam me absente omnia in transversum abierint, et tricis involuta sint, ut non facile, neque levi opera extricari posse videantur. In ea vero re pertentanda plus minus sesquimensem absumpsi. Sed quam res difficilior se offerret, quam ut paucis diebus expediri posset: et jam me negocia Romana non vocarent solum, sed etiam urgerent: circiter calend. Octob. Romam perveni. Quo loco multorum amicorum et praestantium virorum favore exceptus putavi me facile litibus et controversiis forensibus, quae me huc impulerunt, modum posse imponere. Sed res aliter cecidit. Nam qui me absentem oppugnabant, ut primum me praesentem intellexerunt, ab oppugnatione quidem destiterunt, sed se quasi ferae parum viribus fidentes in sylvas abdiderunt. Nunc itaque neque oppugnant neque foedus ineunt: ut res prorsus incredibilis accidat, ut qui bellum non habeam, non tamen pace fruar: et vel cessare, vel rogare adversarium tergiversantem, et iniquas utpote prece impetratas conditiones accipere oporteat: vel rursus expectanda sit oppugnatio, quam primum de vigilia, id est praesentia, remisero. Vide, amicorum optime, quo loco sit fortuna mea, cui neque certare neque licet quiescere. Illud tamen omnium est laborum operae precium, quod in hac luce hominum, in hac mundi specula vivo, et clarissimorum hominum consuetudine uti licet. Cave enim usquam putes tam uberem ingeniorum proventum, tantam studiorum frugem esse quam Romæ. Multi vero sunt quorum familiaritate ita oblector, ut nihil mihi tota vita fortunatius, aut sperem, aut optem. Inter omnes charissimus est Hieronymus Aleander, vir graece, latine, ac hebraice doctus: quem sponte paulo ante adventum meum summus Pont. bibliothecarium fecit post obitum Zenobii Azaioli, viri religiosi, sed et docti. Is mihi quotidie ingentes thesauros ex bibliotheca Palatina eruit. Accedit Ægidius Cardinalis vir singulari integritate ac nominis celebritate, qui Porphyrii mysteria et Procli theologiam latinam fecit. Is vero, Di boni, quantum habet literarum, quantum ingenii ad eruenda totius vetustatis arcana. « Est Fabius Ravennas senex stoicae probitatis, quem virum non facile dixeris humanior ne sit an doctior. » Per hunc Hippocrates integer plane latine loquitur, et iam veteres illos solaecismos exuit. Id habet homo sanctissimus rarum apud omnes gentes, sed sibi peculiare,

quod pecuniam ita contemnit ut oblatam recuset, nisi summa necessitas adigat. Alioqui a Leone Pont. menstruam habet stipem, quam amicis aut affinibus solet erogare. Ipse holusculis et lactucis Pythagoreorum vitam traducit, in gurgustiolo quod tu iure dolium Diogenis appellaveris, studiis non immorans sed immoriens: et plane immoriens, quam gravem admodum et periculosam aegritudinem homo alioqui octogenarius contraxerit. « Hunc alit, et quasi educat vir praedives et Pontifici gratissimus Raphael Urbinas, iuvenis summae bonitatis sed admirabilis ingenii. Hic magnis excellit virtutibus, facile pictorum omnium princeps » seu in theoricen seu praxin inspicias. Architectus vero tantae industriae, ut ea inveniat ac perficiat, quae solertissima ingenia fieri posse desperarunt. Praetermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat: tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi nunc de Basilica vaticana, cuius architecturae praefectus est, verba facienda puto) sed « ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symetriam instauratam magna parte ostendit. » Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis « reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pont., ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi caelitus demissum numen ad aeternam urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens: utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitae praemium putet. Hic Fabium quasi praeceptorem et patrem colit ac fovet: ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit. » Sed ne historia etiam nostrorum temporum desideraretur, Paulus Jovius, ut magis mireris, primi nominis medicus, tam luculenter, tam docte, tam eleganter scribit nostri temporis historiam, cuius decem libros iam edidit, ut pudeat me de homine tam diserto tam indiserte scribere etc. *

* Questa lettera fu riportata in parte da' sigg. Richardson nella loro opera *Traité de la Peinture etc.* vol. 4.°, pag. 465, 466, della quale rendono conto pure a pag. 710 nelle Aggiunte = Dal Fea nelle note al Winkelmann, tom. 3.°, pag. 419 = E servì all' illustre Ginguené, per parlare di *Marco Fabio Calvi* di Ravenna, nella sua famosa *Storia letteraria d'Italia*, vol. 7.°, pag. 127, e seg. edizione milanese.

*Elogio di Raffaello scritto in latino da Paolo Giovio* *. N.° VI.

RAPHAELIS URBINATIS VITA.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandae artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili authoritate cubicula duo ad praescriptum Iulii Pontificis, in altero novem Musae Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitiore quoque Leonis X. triclinio Totilae immanitatem, ac incensae urbis casus, atque pericula repraesentavit, parique elegantia, sed lascivienti admodum penicillo, Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Mexentii pugna in ampliore caenaculo inchoata, quam discipuli aliquanto post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Janiculo ad aram Petri Montorii dedicavit; in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodaemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis commotae mentis habitum refert. Caeterum in toto picturae genere numquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius fuerit, quum vim artis supra naturam ambitiosius ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantiisque non semper adamussim observans visus est; verum in ducendis lineis, quae commissuras colorum quasi margines terminarent, et in mitiganda, commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate jucundissimus artifex ante alia id praestanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. « Periit in ipso aetatis flore, quum antiquae urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret. » Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ ventorum que lineis, ad quarum normam, sicuti

* Nella nostra nota a pag. 198 abbiamo accennato da chi fosse pubblicato questo *Elogio latino*, dal quale noi l' abbiamo tolto per ripubblicarlo: e siccome ciò abbiamo fatto ad istanza di altri; così per non sembrare contrarii a noi stessi, ricordiamo nuovamente il giudizio datone dal chiar. ab. Francesconi, il quale dopo d'avere fatto conoscere, che il *vero merito del Vescovo Giovio è di averci fatto parola della Bussola della Calamita*, passa a mostrare la *inesattezza*, la *trascuranza*, e la *poca giustizia*, onde Monsignore l' ha scritto; siccome tutti riconosceranno facilmente, o potranno vedere nel luogo citato del sullodato Francesconi.

nautae ex pictae membranae magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamentis certissima ratione colligebat. Eo defuncto plures pari prope gloria certantes artem exceperunt, et in his Franciscus et Julius discipuli vel hac una exquisita artis indole insignes, quod magistri manum perargute et diligenter aemulari videantur. Ante alios autem Sebastianus Venetus oris similitudines incomparabili felicitate repraesentat, qui est singularis cum laude picturas mira tenuitate linearum excitare, ac amoeno subinde colorum transitu adumbrare didicit. In Titiani quoque Veneti exactis operibus multiplices delicatae artis virtutes elucent, quas soli prope, nec plebeii quidem artifices, intelligant. Mantuanus Costa suaves hominum effigies, decentes compositosque gestus blandis coloribus pingit; ita ut vestitae armataeque imagines a nemine jucundius exprimi posse judicentur: verum periti censores non velata magis quam nuda, graviore artis periculo, ab eo desiderant, quod facile praestare non potest, quum certiores disciplinas ad picturae usum remissioribus studiis contentus conferre nequiverit. Sodomas Vercellensis praepostero instabilique judicio usque ad insaniae affectationem Senarum urbe notissimus, quum impetuosum animum ad artem revocat, admiranda perficit, et adeo concitata manu, ut nihilo secius, quod mirum est, neminem eo prudentius atque tranquillius pinxisse appareat. Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consectatus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit.

Andrea Fulvio, nelle sue *Antiquitates Urbis* ecc. pubblicate poco tempo dopo la morte di Raffaello, così si esprime: *Ruinas urbis . . . . . ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quæ jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet: priscaque loca per regiones explorans observavi, quas RAPHAEL URBINAS (quem honoris causa nomino) paucis ante diebus, quam e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat; tametsi nullum ingenium ad attollendam urbem satis est, nec ejus faciem qualis ante fuerit exprimendam.*

*Vedi* a pag. 201 di questa Istoria.

*Estratti di una lettera di Raffaello a suo Zio, pubblicati da' SS.ri Richardson.* N.° 10.

« Il Signor Howard, dice Richardson, pag. 462, vol. 4.°, della sua opera, gentiluomo celebre per le sue cognizioni nelle Belle Arti, e per molte altre belle qualità, si è compiaciuto di comunicarmi una lettera, da Lui stesso copiata sull'originale, allora esistente nelle mani del cardinale Albani, che divenne papa di poi. Questa lettera fu scritta da Raffaello ad uno de' suoi zii, per nome *Simone di Battista di Ciarla d'Urbino*: e 'l Signor Howard m'ha permesso di darne qui un estratto. »

« Questa lettera, oltre ai tratti di consueta civiltà, alle scuse ch'egli fa a suo zio perchè non gli abbia potuto scrivere, ed agli amichevoli rimproveri che gl' indirizza pel suo silenzio, tratta essa d' un matrimonio che gli era stato proposto, e delle circostanze in cui si trovava. »

« Ringrazia Dio d' essere ancora nubile; e crede d' avere più d' una ragione di rifiutare le offerte che gli sono state fatte, di quello che ne abbia suo zio per consigliarlo ad ammogliarsi. »

« Dice ancora che siccome il cardinale Bibbiena gli aveva offerta una delle sue parenti, egli aveagli promesso di sposarla con soddisfazione dello zio cui scrive, e d'un altro ch'era prete. Parla ancora d'altre proposizioni simili, ch' erano allora in trattato. »

« Nel restante della lettera scrive Raffaello che lo suo avere in Roma ascende alla somma di tre mila ducati d' oro *; ch' egli ha inoltre cinquanta scudi d' oro annui **, per essere architetto di S. Pietro, ed una pensione pure annua di trecento ducati d'oro ***, senza contare quello che guadagnava altrove colle opere che faceva; e che ha cominciato un'altra stanza pel papa, per la quale avrà mille e duecento ducati d'oro **** — Vuol qui parlare della sala di Torre Borgia, dove ammirasi l' Incendio di Borgo; — ed aggiugne: « Si che, carissimo zio, vi fo honore a voi, e a tutti li parenti, e alla patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezzo al cuore, e quando vi sento nominare, che non mi pare di sentir nominare un mio patre. »

« Prosegue con dire: ch' egli occupa il posto di Bramante; che la chiesa di S. Pietro costerà più d' un milione d' oro *****; che il papa ha destinato per quest' opera più di sessanta mila ducati ****** annui, e che forma l'oggetto principale dei pensieri di questo pontefice; che gli ha dato in aiuto Fra Giocondo, uomo sperimentato assai, e che, siccome egli ha più di

* Lire italiane 20,700. = ** Lir. ital. 580. = *** Lir. ital. 2080. = **** Lir. ital. 8,300. = ***** Lir. ital. 6,900,000. = ****** Lir. ital. 414,000.

ottanta anni, non può sperare di vivere ancora per molto tempo; di guisa che cercherà egli d'impadronirsi de' suoi segreti in architettura, onde perfezionarsi in quest'arte; e finalmente che il papa li chiama a lui tutti li giorni per intrattenersi lungamente con loro di questo edifizio. »

« Finisce con dei saluti, e poco prima dice: « Vi prego voi vogliate andare al Duca e alla Duchessa, e dirle questo che so lo haveranno caro a sentire, che un loro Ser.re le fa honore, e raccomandatemi a loro signoria. »

El vostro RAFFAEL,

Pittore in Roma. »

1 Luglio 1514.

---

N.° 11. *Frammento d'una lettera del cardinal Bembo al cardinal Bibbiena.*

In comprova dell'amicizia che 'l cardinale Bibbiena portava a Raffaello vien citato quel passo d'una lettera del cardinale Bembo indiritta a Bibbiena, nella quale, dopo d'averlo sollecitato d'una maniera assai graziosa, a volergli far dono d'una certa statua da lui detta la *Venerina marmorea;* e dopo alcune scuse egli aggiugne: « Se per avventura io vi paressi, in questa mia richiesta troppo ardito, *Raffaello*, che voi cotanto amate, dice che me ne escuserà esso con voi, e hammi confortato, che io ad ogni modo vi faccia la richiesta che io vi fo. Stimo che voi non vorrete far al vostro Raffaello questa vergogna. Aspetto buona risposta da V. S. ecc. »

Questa lettera è data di Roma, li 25 aprile 1516 e si trova nella raccolta delle lettere del cardinale Bembo, stampate in Verona, edizione da noi citata di già a pag. 255.

---

N.° 13. *Frammento d'una lettera di Calcagnini sopra il carattere di Raffaello.*

Dopo d'avere vantato nei termini li più magnifici l'ingegno e le opere di Raffaello, Calcagnini aggiugne: « Ben lontano dallo insuperbirsi menomamente per tutto ciò, egli è affabile con tutti, preveniente, e sempre pronto ad ascoltare gli avvisi e li discorsi degli altri; specialmente quelli di Fabio di Ravenna, vecchio d'una stoica probità, ma savio e amabile. Raffaello l'ha raccolto, lo mantiene ed ha cura di lui come del suo maestro, o di suo padre: lo consulta in tutto, e preferisce sempre li suoi consigli. »

*Vedi* la lettera originale latina dello stesso Calcagnini da noi ristampata tutta intiera, sotto al n.° V, in questa stessa Appendice.

*Poesie attribuite a Raffaello.* N.° 13.

Alla fine della vita di Raffaello, stampata in Firenze nel 1771, havvi una nota nella quale leggonsi queste parole: « Attese, *Raffaello*, qualche poco alla poesia, e dietro a un disegno di tre figure, che senza fallo è di sua mano, e che si trova nella raccolta del signor Bruce, si legge la bozza del seguente sonetto sopra il suo innamoramento:

*Un pensier dolce è rimembrare, e godo*
*Di quell' assalto, ma più provo il danno*
*Del patir, ch' io restai, come quei ch' hanno*
*In mar perso la stella, se il ver odo.*
*Or lingua di parlar disciogli il nodo*
*A dir di questo inusitato inganno,*
*Ch' amor mi fece per mio grave affanno;*
*Ma lui più ne ringrazio, e lei ne lodo.*
*L' ora sesta era che l' occaso un sole*
*Aveva fatto, e l' altro scorse il loco*
*Atto più da far fatti che parole.*
*Ma io restai pur vinto al mio gran foco*
*Che mi tormenta, che dove l' uom suole*
*Desiar di parlar, più riman fioco.* »

Il signor d'Agincourt ha copiato sopra un disegno di Raffaello due altri sonetti, ch' egli crede siano opera della fantasia di lui:

*Come non podde dir d' arcana Dei*
*Paul come disceso fu dal celo*
*Così el mio cor d' un amoroso velo*
*Ha ricoperto tutti i pensier mei.*
*Però quanto ch' io vidi e quanto io fei*
*Pel gaudio faccio che nel petto celo;*
*Ma prima cangerò nel fronte el pelo*
*Che mai l' obbligo volga in pensier rei.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . *

* Noi avremmo potuto, volendo, compiere questi due sonetti, copiati da d'Agincourt e de' quali ha ristampato qui lo Storico francese le due quartine del primo; perchè abbiamo sotto agli occhi il primo numèro del Mercurio di Wieland dell' anno 1804 nel quale furono pubblicati dal defunto Fernow; la ristampa fattane in Francoforte sul Meno da Taurisco Euboeo, alla fine della sua prefazione premessa al Catalogo delle stampe intagliate sopra gli originali di Raffaello; e di più una copia di essi fatta *colla massima fedeltà*, con tutte le varianti, i pentimenti e le correzioni, man-

N.° 14. *Ritratto di Raffaello secondo Bellori.*

Ecco il ritratto che di Raffaello fa il Bellori = *Descrizioni ecc.*, pag. 65: =

« Fu Raffaello, come si vede nel suo ritratto, dotato dal cielo di bellissima proporzione e sembianza, accompagnata dalle grazie sue nutrici, dalle quali egli ritraeva sè stesso. Vestì e si portò nobilmente nell' esteriore conforme l'uso del suo tempo e della corte. Egli è vero che la sua complessione era troppo delicata, e gracile, e non prometteva durazione di salute, avendo il collo lungo e non ben disposto: onde aggiunta a sì poco felice disposizione di corpo, la fatica degli studj continui, ed il diletto di qualche suo piacere, da cui era preso, giunse poi facilmente ad abbreviar la vita. »

dataci dal river. P. Luigi Pungileoni con sua lettera di Napoli 22 settemb. 1827; ma con tutti questi soccorsi non ci siamo potuti persuadere alla ripubblicazione di essi; tanto ci sono sembrati lontani dalla mente altissima del nostro Sanzio. Non volendo attenerci per altro al nostro solo giudizio, siccome abbiamo praticato in tutto questo nostro lavoro, abbiamo voluto consultare la saviezza d'un' ottima persona, espertissima di tutto ciò che appartiene alle Belle Arti, e agli Artisti; e questa così ne scriveva da Roma: « Per carità la deponga il pensiero di stampare questi due Sonetti, che sono due ladrerie. Raffaello è sì luminoso per sè medesimo che non ha duopo accattare lodi da invenzioni di speculatori. Que' due Sonetti non sono suoi. Nel tempo che si scriveva con maraviglioso nitor di lingua: nel tempo in che il gran Michelangelo dettava cose di altissimo conto, non si vuol mostrare Raffaello adorno di cenci. Que' sonetti appena sariano acconsentiti ai Trovadori Siciliani. Ben è vero, che il march. Antaldi avea varj disegni del Sanzio, che venduti ha all' Inglese, che comperò quelli del cav. Wicar; ma chi sa chi scrisse que' sonetti, cioè que' due vituperi in fatto di concetto, e di lingua. Non si lasci scaldare la testa. Per far troppo si distrugge il ben fatto. Se gli amici, anzi io dico i nemici di Parini, di Alfieri e di tanti altri non avessero fatto troppo, avriano meglio consultato la gloria loro, e quella del loro commendato; dunque rinunzj a queste due cose deformi » . . . .

L' Inglese che comperò li suddetti disegni dal march. Antaldi è il sig. Woodburn: questi disegni erano imbiaccati dall' un de' lati con sopravi diverse teste di Vescovi e di Angeli, studj della disputa del Sacramento, operati con una punta di ottone, e di piombo. Due erano questi disegni, ma forse anticamente compresi entrambi in un foglio solo.

*Vedi* la nostra nota a pag. 169.

*Epitaffio di Raffaello, scritto dal cardinal Bembo* *. N.° 15.

D · O · M

RAPHAELI · SANCTIO · IOANN · F · VRBINATI
PICTORI · EMINENTISS · VETERVMQ · AEMVLO
CVIVS · SPIRANTES · PROPE · IMAGINES · SI
CONTEMPLERE · NATVRAE · ATQVE · ARTIS · FOEDVS
FACILE · INSPEXERIS
IVLII · II · ET · LEONIS · X · PONTT. · MAXX. · PICTVRAE
ET · ARCHITECT · OPERIBVS · GLORIAM · AVXIT
VIX · ANNOS · XXXVII · INTEGER · INTEGROS
QVO · DIE · NATVS · EST · EO · ESSE · DESIIT
VIII · ID · APRILIS · MDXX.

ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

---

N.° VII.

Francesco Raibolini, pittor celebre bolognese, detto il Francia, in un sonetto diretto a Raffaello vivente aveva già scritto, che:

*Vinta sarà natura, e da tuoi inganni*
*Resa eloquente dirà te lodando*
*Che tu solo il pittor sei de' pittori*
(Comolli, pag. 96, nota 3).

---

*Summario di una Lettera di Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor, data a Roma a' dì XI. April 1520. drizzata ad Antonio di Marsilio in Venetia.* N.° VIII.

Sta in San Gioanni una pietra sopra quattro colonnette alla altezza della misura di Cristo, sotto cui dicono alcuno non intrare che se agguagli, sicchè o non sii maggiore, o minore. Il Sanuto vi si è agguagliato appunto appunto: di che vi rallegrarete con lui. Venne qui con il Contarini. Siamo stati a vedere le antiquitati quanto ha patito il tempo.

Il Venerdì Santo di notte venendo il Sabbato a hore 3. morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo de Urbino con universal dolore de tutti, et maximamente delli docti; per li quali, più che per altrui, benchè ancora

* *Vedi* la nostra nota a pag. 258.

per li pictori et architecti, el stendeva in uno libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro, che haverlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduta Roma antiqua: et già havea fornita la prima regione: nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s' avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architectura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designava. Hora sì bella et lodevole impresa ha interrotto morte, havendosi invidiosa rapito il mastro giovine di anni 34 *, et nel suo istesso giorno natale. Il Pontefice istesso ne ha havuto ismisurato dolore, et nelli XV giorni, che è stato infermo, ha mandato a visitarlo e confortarlo ben 6 fiate. Pensate che debbiano havere fatto gli altri. Et perchè il palazzo del Pontifice questi giorni ha manazato ruina, talmente che Sua Santità se ne è ito a stare nelle stanze de Monsignor de Cibo; sono di quelli che dicono che non il peso delli portici sopra posti è stata di questo cagione, ma per fare prodigio che il suo ornatore havea a mancare. Et in vero è mancato uno excellente suo pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debbia dolere et rammaricare non solamente con semplice et temporanee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni; come, se non m' inganno, già preparano di fare questi compositori largamente. Dicesi che ha lassato ducati 16 millia, tra quali 5000 in contanti, da essere distribuiti per la maggiore parte a' suoi amici et servitori, et la casa, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lassata al Cardinal de Santa Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente. L' anima sua indubitatamente sarà ita a contemplare quelle celesti fabbriche che non patiscono oppositione alcuna: ma la memoria et il nome resterà qua giù in terra e nelle opere sue, e nelle menti degli huomini da bene longamente. Molto minor danno, al mio giuditio, benchè altramente para al volgo, ha sentito il mondo della morte de M. Agustino Gisi, che questa notte passata è mancato; di cui poco vi scrivo, perchè ancora non intendo quel et quanto habbia ordinato. Solum intendo haver lassato al mondo tra contanti, debitori, danari imprestati di pegni, allumi, beni stabili, danari

* Sarà facilmente stato sbaglio del Sanudo l' avere trascritto il 34 negli anni dell' età di Raffaello; essendo fuori di dubbio che morì d' anni 37. *Vedi* la nostra nota a pag. 259.

in banchi che guadagnavano, officii, argenti et zoglie, ducati 8000 millia Dicesi Michiel Agnolo esser ammalato a Fiorenza. Dite adunque al nostro Catena che se guardi, poichè el tocca alli excellenti pictori. Iddio con voi. In Roma etc.

---

*Inscrizione messa da Carlo Maratta sotto al busto di Raffaello.* N.° 16.

Carlo Maratta dopo d' avere collocato nel 1674 il busto di Raffaello al disotto del suo epitaffio, v'aggiunse l'iscrizione seguente:

VT · VIDEANT · POSTERI · ORIS · DECVS · AC · VENVSTATEM
CVIVS · GRATIAS · MENTEMQVE · CELESTEM · IN . PICTVRIS
ADMIRANTVR
RAPHAELIS · SANCTII · VRBINATIS · PICTORVM · PRINCIPIS
IN · TVMVLO · SPIRANTEM · EX · MARMORE · VVLTVM
CAROLVS · MARATTVS · TAM · EXIMII · VIRI · MEMORIAM · VENERATVS
AD · PERPETVVM · VIRTVTIS · EXEMPLAR · ET · INCITAMENTVM
P. A. MDCLXXIV.

---

*Epitaffio della nipote del Cardinale Bibbiena.* N.° 17.

Di fronte all' epitaffio di Raffaello leggevasi quello della nipote del cardinale Bibbiena, che gli era stata promessa sposa, e che morì prima di lui.

MARIAE · ANTONII · F · BIBIENAE · SPONSAE · EIVS
QVAE · LAETOS · HYMENEOS · MORTE · PRAEVERTIT
ET · ANTE · NVPTIALES · FACES · VIRGO · EST · ELATA
BALTHASSAR · TVRRINVS · PISCIEN · LEONI · X · DATAR
ET · IOANNES · BAPTISTA · BRANCONIVS · AQVILAN · A · CVBIC
B · M · EX · TESTAMENTO · POSVERVNT
CVRANTE · HIERONYMO · VAGNINO · VRBINATI
RAPHAELI · PROPINQVO
QVI · DOTEM · QVOQVE · HVIVS · SACELLI
SVA · PECVNIA · AVXIT

Questo epitaffio venne levato via quando Carlo Maratta mise l'iscrizione di sopra.

(Vasari, tom. 3.°, pag. 231).

N.° 18. *Versi ed altri pezzi in lode di Raffaello.*

Li versi seguenti di Baldassare Castiglione fanno allusione particolarmente al ristauramento degli antichi edifizj di Roma per opera di Raffaello.

*Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,*
*Hippolytum stygiis et revocárit aquis;*
*Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:*
*Sic pretium vitæ mors fuit Artifici.*
*Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam*
*Componis miro, Raphael, ingenio,*
*Atque urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver*
*Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;*
*Movisti superum invidiam, indignataque Mors est,*
*Te dudum extinctis reddere posse animam,*
*Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te*
*Mortali spreta lege parare iterum.*
*Sic, miser, heu! prima cadis intercepte juventa,*
*Deberi et Morti nostraque nosque mones.*

Non riescirà discaro certamente a' nostri leggitori il trovare qui di seguito l' annotazione aggiunta da Gaetano Volpi ai succitati carmi latini del Castiglione; e perchè rende ragione del come questi scrisse sì bei versi per Raffaello; e perchè contiene la notizia d' un' altra opera del Sanzio medesimo, la quale non è stata da noi altrove ricordata.

---

N.° IX. *De morte Raphaelis pictoris.*

Castilionius Raphaelem Sanctium Urbinatem, pictorem atque architectum celeberrimum unice amabat: propterea luculento Epigrammate amici nomen, quamquam per se satis illustre, nobilitare studuit. Quo carmine admirabilem virum remuneratus est, qui Balthassaris Numisma coloribus expresserat. Porro cum ejus Numismatis inciderit mentio, non abs re futurum nobis videtur, si quae Nigrinus de ipso scribit in Elogiis pag. 428 et sequentibus ad hunc locum attulerimus: *Portò (come molti principi, e molti altri cavalieri e letterati al suo tempo) il conte Baldassare una impresa simulacro dell' animo suo, nel rovescio della sua medaglia, spiegata dal dottissimo Antonio Ricciardi ne' suoi Commentarj Simbolici ec. Raffaello Sanzio d' Urbino, amicissimo del Conte, e per la creanza di civilissimi costumi, e per l' eccellenza singolare della pittura, e dell' arti sue compagne, gli fece la detta medaglia: come anche la ritrasse nella sala di Costantino a Roma,*

*dove non sono se non principi ecclesiastici, e secolari: é due altre, che si conservano in casa Castigliona a guisa di simulacro: dal picciolo de' quali è stato tratto esempio per adornare Musei e Gallerie di Principi, e di letterati, come nel Museo del cattolico re Filippo Primo in Madrile; in quello del Gran Duca di Toscana, dove si vede il ritratto di esso Conte fatto da Michelangelo, nella prima fila della banda di ponente fra li letterati. Amendue i quali pittori, e scultori rappresentano Apelle, e Zeusi del secol prisco; dal primo de' quali il magno Alessandro, e non da altri volse esser ritratto. E questi stimavano tanto il Conte, ch' eglino prima che mandassero in pubblico l' opere loro, mentre a lui furono vicini, ne vollero il suo giudicio; da lui dimostrato qual fosse nel suo Cortegiano, discorrendo della pittura, e della scultura. Per gratitudine delle quali opere di Raffaello così il Conte scrisse della morte di quello in bellissimi versi, che seguono; come il Bembo in prosa; l'Epitaffio:*

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte

*E Giorgio Vasari di ciò fa testimonio nelle sue Vite de' Pittori e Scultori; nella terza ed ultima parte delle ultimamente stampate. Così con le penne, e coi pennelli si diedero immortalità nelle carte, e tele fra di loro, in virtuoso testimonio di vera e santa amicizia.*

Tratto dalle *Poesie volgari e latine del conte Baldassar Castiglione corrette, illustrate ed accresciute di varie cose inedite* ecc. Roma 1760, pag. 182 e seg.

Baldassare Castiglione finge che la contessa Ippolita, moglie di lui, abbia scritto a lui stesso assente li versi seguenti, in onore di Raffaello. *Vedi* ediz. citata delle *Poesie del Castiglione*, pag. 178, annotazioni.

*Sola tuos referens vultus RAPHAELLIS imago,*
*Picta manu, curas allevat usque meas.*
*Huic ego delicias facio, arrideoque, jocosque*
*Alloquor; et tanquam reddere verba queat*
*Assensu, nutuque mihi saepe illa videtur*
*Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.*
*Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat:*
*Hoc solor, longos decipioque dies.*

Il signor Antonio Mureto, così fa parlare Raffaello stesso in un epitaffio di sua composizione:

*Sic mea Naturam manus est imitata, videri*
*Posset ut ipsa meas esse imitata manus.*
*Sæpe meis tabulis ipsa est delusa, suumque*
*Credidit esse, meæ quod fuit Artis opus:*

*Miraris, dubitasque: audito nomine credes.*
*Sum RAPHAEL, hei mi quid loquor? immo fui.*
*Et tamen his dictis, quid opus fuit addere nomen?*
*Alterutrum poterat cuilibet esse satis.*
*Nam mea et audito est notissima nomine virtus,*
*Et præstare vicem nominis ipsa potest.*

(Richardson, tom. 4.°, pag. 469).

*Raphael Urbinas, exemplum naturæ donis prodigæ, corpore formosus, mente pulchrior, societate comis, penicillo admirandus, industria non indefessus, gloria perennis.*

(Sandrart nel principio della vita di lui; *Accad. artis pictoriæ*, parte 2.ª, lib. 7, cap. 3, pag. 120. = Tratto da Comolli, *Vita inedita*, pag. 99, n. 113).

# APPENDICE ITALIANA

CONTENENTE

# ALCUNE LETTERE, OD ALTRI SCRITTI

RELATIVI

## AD ALCUNE OPERE DI RAFFAELLO OD A LUI ATTRIBUITE

(Vedi a pag. 13, n.)

## Sopra un'Anconetta di Raffaello, posseduta dalla nobile famiglia Fumagalli, in Milano.

---

*Alla gentildonna* Felicia Giovio *marchesa* Porro

Abbondio Perpenti.

Si vanno a vedere con trasporto in luoghi anche lontani cose di poco e talvolta di nessun momento, e non s' abbada poi o s' indugia, per non saprei quale molle inerzia, a procurarsi il piacere di ammirar quelle che sono pure applaudite e si hanno in paese. Non male credo d' appormi pensando ch' Ella non abbia mai vedute alcune pitture di Raffaello, possedute dal sig. don Camillo Fumagalli; forse che da nessuno le ne fu tenuto discorso. Debbo confessarle di non averne appagato io stesso il desiderio che non ha guari, e vorrei che il mio increscimento d' avere aspettato tanto potesse essere diviso con Lei, amabile Marchesa, quand' io mi fossi pure da tanto, di sapere in qualche modo, parlandone, rappresentarle almeno alcune delle singolari bellezze, che in esse risplendono.

Una Anconetta di un piede circa d' altezza, larga in proporzione, forma la parte principale, ed è chiusa da due sportelli a foggia di dittico. Cinque in conseguenza riescono i dipinti. Sulla cornice di fondo d'oro e rabeschi a diversi colori leggesi la data MD. Ella non ignora come in Italia sia precoce l' ingegno in chi massimamente le arti coltiva di fantasia: abbiamo avuto poeti che fino dalla fanciullezza verseggiavano leggiadramente in più lingue, e non le recherà maraviglia se Raffaello, nato pittore, fin da quell' anno colorisse tavole per l' ammirazione di tutta la posterità. Sappiamo d'altronde che di tre lustri appena avea già date prove insigni del suo genio, onde venne, giovinetto com' era, chiamato a lavorare nella famosa libreria o sacrestia di Siena, per la quale tracciò disegni, che furono riputati un prodigio dell' età sua ed insieme dell' eccellenza dell' arte.

Siede nell' anzidetta Ancona sopra un trono aurato la Vergine col Bambino. Si osserva che dal volto di essa traspare assai più la maestà della Signora del cielo che non l' affetto di madre. Temette forse il giovinetto pittore in que' suoi verdi anni, che una diversa espressione non convenisse a tal madre; e trovò sol più tardi il modo d' esprimere ben anche quel materno affetto con grazia sublime, e prescindendo dall'atto dell'allattamento, forse troppo umano e poco in relazione colle idee della divinità. Qui però l' espresse con tanta modestia e riserbatezza che per nulla offende. Se non ripetè poi mai o rare fiate questo atto ne' moltiplici quadri, sbozzi e disegni dello stesso soggetto, vuolsi attribuire a perfezionamento del gusto. Ma non pertanto vorremo dubitare che questo dipinto opera non sia del suo pennello, siccome mal si dedurrebbe dall'opinione di chi intempestivamente spacciò che il Sanzio non dipingesse mai la Vergine in quell'atto materno *: imperocchè non avessimo noi occhi da tanto, questa Ancona reputasi di lui per l' autorità e giudizio purgatissimo d'un Bossi, di ambo gli Appiani, d' un Longhi e d' altri molti artefici e dilettanti **.

Effetto della giovanile età del pittore è, può darsi, il colorito del manto della Madonna non troppo appariscente, comunque sia piegato garbatamente e con somma pastosità. L' aver collocato dietro il seggio di Lei una cortina per non impegnarsi in un fondo architettonico o di paese, ha varj esempi in que' tempi. Se in ciò il quadro non finisce d'appagare l'aspettazione, che grande sott'ogni rapporto ci formiamo anticipatamente ogniqualvolta ci presentiamo innanzi ad un' opera dell' Urbinate, nulla certo lascia a desiderare la vaghezza del Bambino, che d' in braccio alla madre si spinge col desio sulle labbra verso il seno di Lei in parte solo scoperto. Quel divin pargoletto è condotto con tanta grazia e naturalezza, che spira non pure, ma è tutto movimento e vita.

Aperti li due sportelli dell' Ancona si presentano le immagini delle sante martiri Barbara e Catterina, genuflesse innanzi alla Vergine in sì acconcia attitudine, che formano con essa un solo concetto. Sono sicuramente state dipinte dopo la Madonna, e quando il Sanzio, superati i maestri, perfetto maestro era divenuto egli stesso. Onde ciò accadesse, di leggieri comprenderassi posta attenzione alla moltiplicità delle inchieste che si facevano a questo artefice, comparse appena le prime sue tavole, per attendere alle quali avrà di necessità dovuto ora un lavoro intralasciare ora l' altro riprendere, innanzichè darvi l' ultima mano e renderne liete le brame de' molti allogatori: e così alcuni suoi dipinti, e questi appunto portarono impressi i segni delle diverse età e maniere.

* Certamente l' Autore ha voluto qui alludere al passo del Quatremere, il quale in questa Istoria, a pag. 98, espone appunto l' opinione, che il sig. Perpenti cerca di modificare a favore della pittura che descrive. E noi pure siamo di parere che, se lo Storico francese avesse conosciuto questa pittura, non avrebbe asserito così definitivamente la sua proposizione.

** Il sig. Stefano Ticozzi fino dal 1817 ha pubblicata coi tipi del Pirotta una lettera, indiritta al marchese Canova intorno a questa stessa Anconetta; ed alla fine ha aggiunto il giudizio datone in iscritto dal cav. e pittore Giuseppe Bossi; non che quello di parecchi altri celebri professori.

Sotto un atrio corinzio tirato in spiccantissima prospettiva, sta la real martire Catterina in adorazione della Vergine e del Redentore. Rifulge nel vaghissimo suo volto la fede, e nelle mani compostamente incrociate sul petto splende l'anello del mistico sposalizio di lei con Dio. L'altra Martire si volge ai riguardanti, nè sembra immagine che tace, sì chiaro ha scritto sulla fronte nell'estasi del trionfo, la sua costanza. Tiene sotto ai piedi un Ottomano coronato, e con ciò il pittore volle forse alludere all'avversione di lei per lo paganesimo cui volevala il padre indurre: avversione che le costò il martirio e la vita: oppure alle vittorie riportate da' Cristiani verso i Turchi, affine di mantenerli in abbominio, siccome nemici d' ogni umano costume.

Nello sfondo d' ambedue gli sportelli in lontano dietro le figure scorgonsi ben intese fabbriche, chine di monti ed una verzura di prato freschissima, con macchiettine esprimenti i casi avversi, il martirio e le glorie della Santa, senza pregiudicare in verun modo all'unità di composizione; poichè la diversità delle proporzioni fa sì che tengono luogo di semplici episodj od emblemi.

In certa aria virile, che traspare dalla fisonomia di S. Barbara, riscontransi de' tratti di quella del famosissimo pittore, che si sa, e gli si perdona volontieri, essersi ritratto spesse volte ne' suoi quadri. Si pretende poi che in quel Turco che le sta sotto i piedi abbia raffigurato quel Zizim, il quale, essendogli stato usurpato il trono dal fratello alla morte di Maometto II, erasi rifuggito prima a Malta, poscia in Francia, indi a Roma ove fu accolto dal Pontefice e trattenuto per valersene in vantaggio de' Cristiani. Ma se è vero che ritraesse quest' esule infelice nel Turco che vedesi con altri principi nella *Scuola d'Atene*, non molta somiglianza riscontrerebbesi forse tra questi due volti. Zizim d'altronde non cinse mai real diadema; e sarebbe poi stata cosa affatto indegna del candido animo di Raffaello, quella di porre un Principe, fatto rispettabile dalle sue sciagure, in tale positura umiliantissima, massime dopo essersi egli ritratto nella Santa. Forse non andrebbe lungi dal vero chi pensasse che, avendo il pittore presente la fisonomia di lui, senza pur volerlo, ne tracciasse qualche lineamento, dovendo esprimere in un Turco l'ideale ed allegorico personaggio di sopra indicato. Fatto sta che, e la testa del Turco e quelle delle Sante sono d'una finitezza squisita, e d'un tal rilievo che non si saprebbe bramar di vantaggio. Mancano al corto mio ingegno le espressioni onde poterle degnamente encomiare, e non mi saprei dire di più se non che tutta vi lampeggia la luce di quel sublime pennello. Alcuni ravvisarono in queste dipinture l'arieggiamento di Leonardo, il colorito di Fra Bartolommeo e il magistero d'altri: a me pare di scorgervi qualche cosa di più, nè mi va a garbo affatto nel giudicare di artisti il solito modo dei confronti. Raffaello dotato di sovrumano ingegno, non solo vinse gli altri tutti, ma andò mano mano e cangiando maniera, e perfezionando sè stesso piuttosto seguendo i moti spontanei, per così dire, del suo pennello che gli altrui esempi. Non si saprebbe altrimenti spiegare la rattezza colla quale aggiunse l'apice della perfezione. I portenti non sono figli dell'imitazione nè sì stupendi e sì veloci progressi avrebbe operati, come vediamo nelle di lui opere. Altra fatica non deve aver l'Urbinate incontrata nell'arte sua diletta se non

quella di spogliarsi della grettezza della scuola onde uscì, ed a ciò natura immensa ne' suoi mezzi e nelle sue varietà, e l' ingegno di lui altamente acceso bastarono a renderlo creatore di quello stile ampio e maraviglioso che gli assegnò il primato dell' arte. Troppo facilmente anche dotti scrittori mossero dubbi intorno alle imitazioni del Sanzio, e gran parte di que' loro ragionamenti sembrano partire da chi, appoggiati a metodi sistematici e freddi, poco o nulla attribuiscono al vigor dell' ingegno ed alla possibilità d' elevarsi a voli eccelsi.

Perdoni, gentile Amica, l' impeto di questo mio risentimento, non tanto forse lontano dal vero, quanto fuori di luogo: non ancora avendo finito di parlarle delle diverse pitture che rendono sì pregevole l' Anconetta.

Chiusi gli sportelli, presentano esteriormente dipinte in chiaro-scuro l' immagine di Nostra Donna annunziata dall'Angelo. Somma leggerezza, ed in mezzo a certa sprezzatura, tocchi assai pieghevoli e sentiti ammiransi in questa composizione; meglio non si avrebbe saputo esprimere il gesto della riverenza con cui il Nunzio celeste appare a Maria, nè l'abbassar soave degli occhi di Lei, pieni di pietà e di pace. E qui cessa la penna, ma vivissimo regna nella mente il diletto della contemplazione di tanti saggi diversi dell'ottimo nostro pittore, i quali ponno essere riguardati nel loro complesso quasi uno studio di cose Raffaellesche, siccome gemme accolte in un solo tesoro.

Ma tutto ciò che mi sono affaticato di esprimerle è un nulla rispetto alla eloquenza delle accennate pitture, e però rivolgerommi allo espediente cui dovea pure fin da principio appigliarmi, quello cioè d'invitarla a vederle Ella stessa, sicuro che ne rimarrà appieno contenta. Se non che, con averle ricordato Raffaello, avrò in Lei risvegliata la rimembranza di quelle altre sue maravigliose composizioni, ch'Ella ben conosce per gli intagli di Morghen e di Volpato, le quali mentre sono all'intelletto una inesausta sorgente di sublimi dilettazioni, rendono il Vaticano un incanto; e così potrò sperar venia, alla inopportunità del soggetto: poichè a Lei, soggiornante in Grumello, sarebbe stato più conveniente l' imprestare alcuni modi dal Cantor di Mergellina o da quello ancor più dolce, encomiatore della campestre solitudine per parlarle all' anima delle vaghezze, che le stanno d' intorno. Ma questo Ella, com' è gentile, non me lo imporrebbe se per le mie lodi qualunque all' ameno soggiorno che la trattiene, avesse a prolungarvene la dimora, con dispiacere degli amici desiderosi della sua presenza. Voglia dunque accogliere piuttosto l' invito a veder qui le pitture, che m' hanno offerta l' occasione di scriverle, fra altre di Tiziano, di Guido e del Rosa; poichè il sig. Fumagalli di quadri assai ragguardevoli ha adorne varie sue sale, e felice quest' invito se può d' un istante affrettare il ritorno di Lei, ecc.

Milano, 20 maggio 1825.

*Raffaello dip.* *Lodov. Gruner dis. ed inc.*

PAX VOBIS

*Per Franc. Sonzogno q.^m Gio. Batta. di Milano 1828.*

(Vedi a pag. 13)

## Sopra un quadretto di Raffaello, posseduto dal nobile sig. conte Paolo Tosi di Brescia.

### *Alla nobile signora* Giuseppina Paravicini Bertani.

Francesco Longhena.

Ben comprendo, Madama, che mancando in me quella maestria dello scrivere, e quella ricchezza d'immaginazione che mossero Lesbia all'invito dell'amico e concittadino suo Dafni Orobiano, onde visitare con lui la regal Pavia, e quell'insigne Museo, non debbo omai più lusingarmi, come ho vanamente fatto sinora, di chiamarvi alla mia Brescia, della quale vi destò desiderio il mio frequente parlarvene, e vi strappò una promessa. La bellezza del sito, gli edifizj magnifici, le squisite opere dell'arte ch'io diceva quivi abbondare, vi riscaldaron la mente sino a tanto che io ebbi la sorte di starvi dappresso, e colla espression della voce quelli vi descriveva e vi animava ad onorarli di una visita. Ma dacchè io sono stato costretto a staccarmi da voi improvvisamente per tornare in seno alla patria, e mentre da un giorno all'altro io mi sperava di vedere non già vostre lettere, che sapete se mi sono care, ma voi, mi accorgo pur troppo essersi nell'animo vostro scemato quel desiderio, e non aver le mie scritte parole nè un'ombra pur della forza, che mi pareva avessero le parlate. Di questa increscevole verità ho avuto più volte a convincermi, perchè io, che non mai sono stato buono scrittore, fui tenuto talvolta forse in parlando per energico e persuasivo. Ma nel caso nostro, dolcissima amica, nè il forte parlare, nè il bene scrivere debbono determinarvi ad una gita di pochi giorni e di pochissimo incomodo; ma sì il numero e la qualità degli oggetti, ond'io e parlando e scrivendo ho tentato muovervi curiosità. Voi ammaestrata non meno, e non men gentile di Lesbia, foste ultimamente in procinto di mandar pei cavalli alla Posta, e volare qui come mi scriveste, onde vedervi li nuovi Scavi, pei quali si ricupera al municipio bresciano l'antichissimo tempio di Ercole; ma, pentitavene tosto, mi avvisaste di voler attendere che fossero più inoltrati, ed offrissero un più compiuto spettacolo. Per la qual cosa io mi chiamerei disperato di potervi vedere in quest'anno qui, se un'ultima spinta, e forse la più seducente, non mi rimanesse a darvi.

Sappiate adunque che è qui una delle più belle pitture, anzi delle più rare gemme che mai forse siansi presentate ai vostri bellissimi occhi! — Un quadro del Sanzio! — E voi che siete passionata di quanto uscì dalle mani di quel divino, come vi starete tranquilla, senza che un tratto venghiate prima a bearvi di quella? Io porrò ogni studio in descrivervela; ma voglio sappiate non esser possibile dire con parole quella dolce ammirazione ch'essa imprime nell'anima.

Sopra una tavola coperta di finissima tela leggermente impressa e dorata, alta trenta centimetri e larga ventiquattro, sta la meraviglia di cui vi parlo. Essa rappresenta un Nazzareno risorto in atto di benedire con l' una mano lo spettatore, con l' altra di accennargli la piaga del costato. Questa, e l'altra delle mani, e la corona di spine, e i capegli cadenti sulle spalle attestano la passione; ma la fisonomia, che al tempo stesso è dolce e maestosa, patetica e sublime, umana insieme e divina, dimostra il trionfo dell' Uomo Dio. Ove ogni altra testimonianza mancasse ad appalesarci il quadro opera dell' Urbinate, questa sola inimitabile sembianza basterebbe; imperciocchè nessuno concepir seppe ed esprimere un bello ideale, conveniente al soggetto quanto egli e in questo e in altri suoi capolavori. Arroge che in questo volto si traveggono alcuni lineamenti, benchè modestamente segnati, del volto dello stesso pittore, il quale, bellissimo, come sapete, soleva non raramente sè medesimo in tutto o in parte ritrarre nelle figure che toglieva a dipingere. Il Nazzareno due terzi di figura è ignudo, tranne un manto rosso che gli discende dall' omero destro, e si ripiega sui fianchi: il fondo della tavola offre un bell' orizzonte, e in lontananza montagne. Tale si è il quadro: ma la sua bellezza esce affatto dall' ordinario, e ben si scorge avervi il pittore superate grandissime difficoltà, sì nel rappresentare le forme più perfette del corpo umano in uno stato di apoteosi, sì nel cogliere una fisonomia corrispondente tanto ai segnali della passione, quanto al trionfo della glorificazione, e sì nell' ottenere un tanto effetto con una sola figura, senza aiuto di accessorj. Che siffatta pittura esca dalle mani del grande Urbinate, e spetti alla sua prima maniera, partecipando però della grandiosità della seconda, oltre quanto ve n' ho detto, Madama, il dimostrano il disegno, il colorito, l' espressione, e quella grazia caratteristica che distingue le opere di lui da quelle d' ogni altro maestro: ce lo dicono e testimoniano quanti artisti, quanti intelligenti e dilettanti la veggono, ed a cui rimane altamente scolpito nel cuore un cotal misto di pietà, di tenerezza, d' ammirazione che si può sentire bensì, ma non esprimere. Finalmente ce lo attesta la tradizione della nobile famiglia Mosca di Pesaro, cui apparteneva, e dalla quale il conte Paolo Tosi, a vanto di Brescia, fece l' acquisto.

Ma come ricordare il conte Tosi, senza far cenno almeno di altri tesori, dallo squisito gusto di lui, in ogni bell' arte raccolti? o come dire di questi senza ricordare la Galleria Lechi, poco fa tra li più begli ornamenti della vostra Milano, ed ora certo il principale di Brescia; e le moltissime dipinture di somma bellezza sparse per le nostre chiese e per qualche privata raccolta? Ma i limiti di una lettera sono oltrepassati, ed io chiuderò, dicendovi, che al Nazzareno fanno corona un busto del Canova, un gruppo di Thorwaldsen, una Ebe del Landi, un quadro del Frate, uno di Andrea del Sarto, intagli e medaglie e cento altre cose, le quali tutte sono collocate in un elegantissimo appartamento che il conte Tosi fece erigere ed ornare appostatamente dal bresciano architetto sig. Rodolfo Vantini, rinomato per isquisito gusto ed opere egregie, ma più per la bella fabbrica del nostro Campo Santo.

E basti, chè e ciò e il moltissimo di più tornerebbe pur vano, qualora, posta da

*Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.* *Gius. Rossi dis. ed inc.*

QUADRO DIPINTO DAL PINTURICCHIO

un lato la promessa tante volte ripetuta, un quadro di Raffaello di quel pregio, non bastasse a farvi fare una gita di sessanta miglia; sapendo già che qui vi attendono la stima di parecchie vostre pari, la curiosa brama della vivace gioventù nostra, e il desiderio ardentissimo del più sincero de' vostri amici *.

Di Brescia li 10 agosto 1825.

(Vedi a pag. 15)

## Succinta descrizione di un quadro posseduto dall'egregio professore Giovanni Rosini di Pisa.

Scritta dal sig. Stefano Ticozzi.

Spaziosa elegante tribuna di purissimo stile **, che ricorda la semplice armoniosa bramantesca architettura, forma il leggiadro campo del singolare dipinto, entro al quale il Pinturicchio non contento di mostrare in piccolissime dimensioni quanto di più gentile ad un tempo, e più difficile sapeva egli fare nell'arte sua, volle che il giovanetto artefice che colle sue invenzioni e disegni lo aveva potentemente assistito nelle grandi opere della Sagrestia di Siena, vi lasciasse una nobile testimonianza della propria virtù, e della reciproca amicizia. Confesso che di tali pregi tutte abbondano le parti di quest' insigne lavoro, e che tanta è la bella, non servile imitazione del comune maestro, che non ne verrebbe scapito alla gloria di Raffaello, ove ne fosse egli solo creduto autore in giovanile età.

Quattro pilastri ornati di vaghissimi candelabri ricchi di ogni maniera di fogliami, cornucopie, sfingi, serpi, uccelli, puttini, vedonsi disposti in modo, che quello del primo

* Mi perdoneranno i lettori se nel pubblicare questa lettera, non posso tralasciare di rendere un giusto tributo della più grande stima e leale amicizia alla memoria di questa rarissima donna.

Essa stava per mandare ad effetto la sua promessa, quando, nel fiore dell' età sua, morte la involò all' amoroso consorte, ai teneri figliuoli, al dolentissimo amico! il quale null' altro conforto ha mai saputo trovare a tanta perdita, se non quello di mescere le proprie alle lagrime del marito e dei figli, che sparsero inconsolabilmente sull'immatura morte di lei! E n'aveano ben di che piangere!

Era dessa d'un'indole soavissima e sensibilissima, d' una educazione veramente nobile, e d' un pensare sì energico ed elevato che non temeva il confronto dell' uomo il più fortemente pensante. Avea l' animo grande in ogni cosa; ed alla grandezza d' animo univa l' affetto più tenero e sincero. Moglie onestissima, madre ottima di famiglia, amica lealissima, adornava tutte queste rare qualità con una coltura di spirito non comune, senza che ne facesse la più piccola pompa. Ammiratrice della vera virtù in qualunque si trovasse, sentiva l' amicizia al sommo grado, ugualmente nella prospera, che nell' avversa fortuna; ed anzi in questa particolarmente dimostrava col fatto il dovere del sincero amico.

Terribile fatalità! Ella morì, e ne lasciò inconsolabili!

** L'originale è quattro volte più grande del disegno, che si pone qui intagliato dal sig. Giuseppe Rossi.

pilastro a destra risponde all' interno pilastro a mano manca, siccome quello sul davanti a sinistra coll' interno a man destra. Sopra doppia fascia, o cornice che gira tutta la Tribuna sollevansi gli archi, e la volta, i primi sostenuti dai pilastri, l'altra dalle pareti. Negli spazj che lascia l'arco esteriore presso alla sommità della curva, coprono la nudità del muro due medaglie rappresentanti gli Arcangioli Michele e Gabriello. Felice è l'espressione della loro movenza, e quale si conviene al rispettivo carattere: notabile poi nel secondo è l' affettuoso atto con cui volgesi al fanciullo che tiene colla sinistra mano.

Un' altra medaglia oblunga occupa il centro della volta, in cui vedesi una gloria di Cherubini che circonda l' Eterno Padre, e sotto a questa nella mezza luna del fondo della Tribuna, tra l' arco interno e la cornice, sono raffigurati in più vaste dimensioni, siccome comportava la maggiore ampiezza dello spazio, le misteriose figure dei quattro Vangelisti, il Bue, il Leone, l' Angelo, e l' Aquila, in mezzo ai quali sta librata in su le ali la divina Colomba, dalla quale un fascio di raggiante luce scende sul sottoposto trono della Vergine, e del Bambino.

Di regolare architettura, e riccamente ornato è il trono della Vergine, che sollevasi sopra due gradini, agli angoli del più basso dei quali sedono in variate attitudini due vezzosi fanciulli, che toccano con bel garbo le corde uno della viola, l'altro della chitarra. Quello a destra volge gli occhi ad altri putti posti sopra due spallette sporgenti dalle pareti intermedie ai pilastri, onde accordare il suono della viola, e quello de' loro strumenti; l'altro è in atto di compiacersi dell' armonia che trae dal proprio. Non isfuggirà all' accorto osservatore la notabile differenza che scorgesi tra i descritti fanciulli, ed i quattro delle preallegate spallette. I primi non si scostano dalla pratica de' buoni maestri che fiorirono in sul declinare del quindicesimo secolo, o nel principio del susseguente; maniera che ricorda tuttavia quello che chiamiamo antico stile, e di cui troviamo frequenti esempj nelle opere di Giovan Bellini, di Pietro Perugino, del Mantegna e di altri loro contemporanei. Hanno garbo, non mancano di effetto, e talvolta di espressione; ma le larghe venerande tuniche onde sono coperti loro rapiscono i vezzi della fanciullezza, e danno una contegnosa aria non propria dell' infanzia.

Ignudi sono gli altri, di forme alquanto meno svelte, ma quali si convengono a fanciulli di pochi anni, senza scapito per altro della bellezza. Nè soltanto distinguonsi dai primi per la nudità, per la proprietà della forma, ma eziandio per certa vivacità che accompagna ogni loro atto, per l' ingenuità, il brio, ed una, dirò così, attitudine al movimento che quasi non ci lascia dubitare che sian vivi. E questo soffio animatore, questo fuoco celeste, quando mai fu in mano del Pinturicchio? Quest' uomo, sebbene troppo migliore artefice che non lo fa il Vasari, non sarebbe giunto a tanto di portare, per certi rispetti, l' arte più in là del suo Maestro, se la fortuna, ed il merito proprio d' ingegno, e di cuore non gli acquistavano l' amicizia di Raffaello. Ma sarà presso tutti non leggiere indizio della perspicacia, e del valore del Pinturicchio l' avere, fra i tanti provetti allievi del Perugino, scelto a suo collaboratore il giovanetto Sanzio.

Ora torniamo alla descrizione del quadro, di cui non sonosi finora esaminati che

Gius. Pieraccini dis.
Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.
Gius. Rossi inc.

ANGELO DONI

gli accessorj. La disposizione delle principali figure non si scosta nell'insieme dalla pratica del Maestro. Occupa il più degno luogo il trono su cui dignitosamente siede la Vergine, che con amoroso atto sorregge il divino Infante, oggetto della rispettosa attenzione delle circostanti persone, forse con troppo ricercata simetria disposte ai due lati della Vergine. Sono queste, a destra, il precursore Giovanni, presso al quale vedesi inginocchiata giovine donzella che la laureola che le gira intorno al capo non ci permette di supporla una divota, e S. Sebastiano affatto ignudo tranne, le parti coperte da doviziosa fascia, che girando intorno ai lombi si annoda in sul davanti della persona. Il nudo per quanto lo permettevano la piccolezza della dimensione è dottamente trattato, ed è specialmente lodevole lo svoltamento della scapula del sinistro, che ha l'egual mossa. Il Pinturicchio era troppo nobile pittore per deturpare le belle membra del Santo con macchie sanguigne, nè l'avrebbe consentito il compagno, che compiacendosi del lavoro del provetto compagno, volle accrescergli pregio aggiungendovi que' graziosi puttini pieni di vita, e di grazia. A queste figure esattamente rispondono le tre situate nell' opposto lato, ma diverse per altro di abito, di forme, sebbene in quasi uguali attitudini. Sono queste S. Antonino, una Santa insignita di regal corona, e S. Girolamo, la di cui caratteristica testa ornata di folta canuta barba basterebbe a far prova della virtù del dipintore.

Ogni parte di questo gentil quadro vedesi diligentemente trattata, e con tale accorgimento disposta, che, e le principali, e le secondarie figure, e l'architettura, ed ogni altro ornato concorrono a formare una composizione ricca ed ordinata in modo, che non saprebbesi toglierne, nè aggiungervi la più piccola cosa senza guastarla.

---

(Vedi a pag. 21 n.)

## Intorno a' ritratti d'Agnolo e Maddalena Doni tornati d'Avignone a Firenze.

---

*All' Illustratore italiano della Storia della Vita e delle opere di Raffaello*

GIUSEPPE MONTANI.

Non farmi dire, Cecco mio caro. Vuo' tu ch' io mi muti in topo o farfalla, per entrare da' palchi o dalle finestre quando gli usci sono serrati? S' io potessi ficcare un istante questi miei quattr'occhi ove stanno i due nuovi quadri di Raffaello, vorrei proprio tenerli qui fissi nella volta del mio scrittoio, per contemplarvi queste belle pitture della scuola del macinatore di Margaritone! Sono sei o otto mesi, ch' io spasimo di vedere

que' due quadri; e se ancora non gli ho veduti, di' pure che la gran voglia non m' è giovata.

Ogni dì (guarda se mi manca stimolo al desiderio) m' occorre di passare davanti alla casa ch' era dei Doni, i quali abitavano qui nel popolo di San Jacopo tra Fossi, e proprio a sommo del corso de' Tintori ov' io abito. E passando e fantasticando, com' io fo sempre, mi pare di scontrarmi talvolta in quel caro Angioletto di Raffaello, il qual viene lesto lesto per far l' opera sua con messer Agnolo e madonna Maddalena che l' aspettano. – Buon giorno, Angioletto vero, sto per dirgli sorridendo. Poss' io per gran favore, esser ricevuto costà entro con voi? Messer Agnolo e madonna Maddalena avrebbero bene ad essere cortesi, quando voi andate a metterli in Paradiso.

E seguito il mio viaggio (non darmi del pazzo per carità) cogli occhi umidi di pianto e un battimento al cuore, simile a quello che si prova a sedici o diciott' anni, allorchè dopo lungo sospirare si è veduta e non veduta colei, senza la quale ogni cosa ci è spiacevole a vedere. E sento che donerei in quel punto, per avere dinanzi a me i due ritratti (chè dell' aver dinanzi chi li fece il mio sogno più non basta a lusingarmi) ciò che si donerebbe a sedici o diciott' anni per veder chiaro il volto e godere il sorriso che ci dà vita.

La scorsa estate, mentr' erano in Guardaroba del Granduca, il qual trattava di farne acquisto, io tormentava il Nenci, stato a visitarli ex officio con altri dell' areopago pittorico, perchè volesse, col descrivermeli, consolarmi del mio non poterli vedere. Ma egli mi diceva: state cheto: li vedrete fra poco e a vostro bell' agio nella galleria di Pitti fra gli altri della stessa mano che già conoscete: le parole, voi dovreste saperlo, mal suppliscono agli occhi. – Intanto da' miei occhi non ho ancora potuto avere nessuna soddisfazione, e m'arrabbio che sieno state così scarse le sue parole.

Una sera ch' io non gli lasciava sentir la commedia, dandogli il solito martello delle mie domande, ei m'assicurò, sovviemmi, che i ritratti erano ambidue nel medesimo stato in cui li vide il Bottari: quello d' Agnolo assai bene mantenuto, e quello della sua donna reticolato, per così dire, dagli screpoli, ma leggerissimamente, e nel resto in nulla deteriorato. Alcuni, come ho saputo poi, non credevano allora a questo buono stato, perchè li vedeano brutti dalla polvere presa in Avignone. Ma levata la polvere, è ricomparsa la primitiva lor bellezza fiorentina (il fresco de' volti e fino l' umido delle labbra, cosa rarissima nei vecchi dipinti) senza che siasi avuto d' uopo d'alcun restauro.

Io non chiesi del tempo, in cui furono trasportati dalle rive dell'Arno a quelle del Rodano; ma è chiaro che, se il Bottari li vide, verso la metà del secolo scorso non erano ancor mossi. Passarono colà, per ciò che 'l Nenci mi disse, con alcune persone di casa Doni, andate a stabilirvisi per tenersi forse vicine ad antichi possedimenti ch' essa vi serba. Or sarà un anno che un marchese Doni, venuto a visitare:

*La dolce terra onde l' origin ebbe*,

gli ha riportati seco, non so dirti, se per destarne un desiderio facile a prevedersi, o per soddisfarne uno già fattogli conoscere. Raffaello, come consta, mi si dice, da un

documento dell' archivio dei Doni, ebbe per essi da messer Agnolo (*il quale*, secondo il Vasari, *spendeva volentieri, ma con più risparmio che poteva nelle cose di pittura e di scultura*) 700 scudi, che al bravo gentiluomo parvero sicuramente gran somma. Il successore di messer Agnolo ha stimato far cosa graziosa alla terra de' suoi padri, accontentandosi di 5000 (il contratto non è più vecchio di tre o quattro mesi), dopo di che i due ritratti furono con gran gioia del Principe, che per ora non saprebbe staccarsene, collocati nell'appartamento della reale sua sposa.

Mi meraviglio davvero che il tuo Quatremere, quando gli avea per così dire sotto la mano (poichè suppongo ch' ei non stia sempre adagiato nella sua seggiola accademica di Parigi, e siasi trovato almeno una volta presso Avignone, quando per esempio avrà fatta la sua visita alla *casa quadrata di Nimes*) non abbia fatto un passo di più per vederli. Due quadri di Raffaello in Francia mi sembrano tale cosa da far correre qualche posta a chi sappia quel che sia Raffaello, e molto più a chi ne scriva la Storia.

Io aspettava che la Corte, come suole ogn'anno dopo Ceppo, fosse andata a Pisa, ove l'inverno è sì tepido; e il nostro Jesi, ormai divenuto uno de'primi interpreti di Raffaello, fosse tornato da Lucca, per attaccarmi ad un gherone della sua giubba, quand' egli, com' io non ne dubitava, sarebbe introdotto davanti a que' ritratti. Ma la Corte, per la ragione che già puoi sapere da' pubblici fogli, quest' anno non è partita, la Granduchessa è tuttavia soprapparto, e i due ritratti si trovano appunto in un salotto che precede immediatamente la sua camera da letto. Quest' ultima particolarità per sè sola ti dice abbastanza se sia questo il momento di cercar d' appagâre la mia e tua curiosità. Il Molini, che me la fa sapere, intende rispondere con essa a quanto gli scrive da te pregato il buon Marsand, il qual pensa a ragione che un bravo bibliotecario palatino debba essere una cosa sola co'pinacotecarj e conservatori d'ogni regia suppellettile, ma non sa che questa volta l' essere una sola cosa con loro vale poco più che l' esserlo con me.

Quand' io chiesi al Nenci come i due ritratti erano belli, ei s' accontentò di rispondermi: *Raffaello!* Se tu peraltro pensi al tempo in cui questi li dipinse, già sai di che modo sieno dipinti. Poco dopo averli condotti a termine, se debbo credere alle parole del Vasari, il caro giovanetto fece per Domenico Canigiani la celebre Santa Famiglia, che passò poi negli Antinori, e quindi ne' Rinuccini che ancor la posseggono *. Tu vedi a che segno ei fosse nell' arte sua quando venne la seconda volta a Firenze, ove peraltro seguitò a studiare quanto la prima, giacchè se molto poteva insegnare a tutti questi pittori, qualche cosa poteva pur imparare da più d' uno di loro.

Io mi figuro l' ammirazione e la festa che Bartolommeo, Mariotto, il Ghirlandajo e gli altri pittori più amici di Raffaello, avranno fatto al vederli. Tu eri ben valente, gli avranno detto, fin da quando andavamo e passar l'ore insieme davanti a quelle stupende teste del Masaccio, di cui ciascuno di noi avrebbe voluto imitar l' espressione, e a

* *Vedi* questa Istoria a pag. 54 e 261; non che le nostre note quivi aggiunte.

quelle ingenue figure del nostro buon Giovanni da Fiesole, di cui tu vie più di noi mostravi sentire la cara dolcezza. Ma oggi ci torni così perfetto, che nessuno ci sembra più ammirabile di te, e se un poco ancora t' inoltri avrai nome di divino.

I due ritratti, per quello che mi si dice, sono di mezza figura alquanto al disotto del vero. Ti darò la misura delle tavole, che li contengono, in que' termini stessi ch' è stata data a me. Ti ricordi, per caso, di quella mia mazza sfessa sotto il pomo, a cui tu facesti mettere un cerchietto d'argento per saldatura? Il Nenci, sere sono, levandomela di mano e alzandola sopra un muricciuolo, per meglio misurarla coll' occhio, mi disse che le due tavole potevano giugnere fino al cerchietto. Or questo non mi arriva al collo del femore; ed io non credo (certe cose giova dirle per perifrasi) che arriverei col capo al collo del femore di Morgante. Fa dunque il tuo conto che l' altezza delle tavole non può essere d'un braccio e mezzo compito: la larghezza già te l' imagini proporzionata.

Prima di chiudere questa lettera lasciami aggiugnere una parola d' un altro ritratto, che potrebbe interessarti al par di quello di messer Agnolo o di madonna Maddalena. Veggo nel manifesto della traduzione da te fatta della Storia di Raffaello, che la stampa avrà fra gli altri ornamenti due ritratti della Fornarina ed uno del pittore che l'ha fatta Dea. Quest' uno, m' imagino, sarà tratto da quello ch' ei dipinse di sè per Bindo Altoviti e che ora, se ben mi ricordo, è in Francia *. Se ne poteva dare un altro ch' ei fece di sè stesso in modo che rimarrebbe sempre in Italia, e duolmi che quando il tuo Sonzogno fu qui, io non pensassi a suggerirglielo.

Tu sai che quando Raffaello s' invogliò la prima volta di venire a Firenze (per ciò che udiva specialmente dei cartoni miracolosi di Lionardo e di Michelangiolo) era a Siena col Pinturicchio, a cui dal terzo Pio furono allogate le storie del suo antecessore e parente Pio secondo nella libreria del Duomo, famosa pe' codici miniati ed altre cose d' arte, di cui parla ogni itinerario. Che il giovanetto facesse al compagno, il quale a tal uopo l' avea condotto con sè, quasi tutti i disegni e cartoni per queste storie è cosa indubitata. Che gli disegnasse insieme e gli colorisse la prima, che vedesi a man ritta, entrando, presso la finestra, è tradizione costante, a cui il confronto della storia medesima colle altre dà non piccola forza. In questa storia ti ferma l'occhio particolarmente un bel giovanetto, che cavalca un brioso destriero; e prima che nessuno te ne avvisi già t'avvedi che nel bel giovanetto è ritratto Raffaello. Che non avrei io dato quel paio di volte che fui a contemplarlo, per sapermelo disegnare! Che graziosa novità non parrebbe ai lettori, se loro si presentasse disegnato e colorito nell' edizione della Storia di Raffaello che il tuo Sonzogno va preparando!

Queste mie chiacchiere, lo veggo, suppliscono ben male alla descrizione che mi chiedevi de' due ritratti già da noi perduti, ed ora sì felicemente ricuperati. Esse peraltro non saranno inutili ove servano a provarti, che avrei soddisfatto prontamente alla tua inchiesta, se a soddisfarla fosse bastata la mia buona volontà. Bramo che altri possa

* *Vedi* questa Istoria a pag. 138, 141 e 145; e nostre note quivi aggiunte.

*Gius. Pieraccini dis.* *Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.* *Gius. Rossi inc.*

MADDALENA DONI

contribuire meglio di me allo scopo, che mi manifesti, di darci arricchita di nuove particolarità la storia già ricca e a tanti riguardi interessante che hai tradotta. Per l'amore che con ciò mostri al divino Raffaello vorrei che avessi in premio la vista de' suoi quadri più belli, che a me sembra una delle più grandi consolazioni che possano aversi in questa vita.

Firenze, 15 gennajo 1827.

## Sopra un altro ritratto che conservasi nella Tribuna della Galleria di Firenze, creduto quello di *Maddalena Doni.*

---

*Altra lettera dello stesso, al medesimo.*

Cancella pure e dal catalogo, che hai, di questa nostra galleria pubblica, e da qualunque altro fin qui stampato potesse venirtene alle mani, il nome di Maddalena Doni, dato a quel ritratto di donna, dipinta da Raffaello, che trovasi nella tribuna. Già si avea gran dubbio se quel nome fosse stato dato con buon fondamento. Ora, pel confronto del ritratto vero di Maddalena coll'altro, si è certi che fu dato a capriccio o almeno senza bastante considerazione. I lineamenti del volto ne'due ritratti sono diversissimi; e, se ciò non basta, in quello della tribuna, assai anteriore al granducale, poi ch' è della prima maniera di Raffaello, si rappresenta una donna di maggior età che in questo, il quale si accosta alla maniera più perfetta. Suppongo che il galante pittore, nella seconda sua venuta a Firenze, abbia fatto madonna più giovane che non era. Ma poss'io supporre che, nella prima, le abbia dato spietatamente molti più anni che non aveva? La minor punizione d'un sì crudele attentato sarebbe stata quella di non poter ritrarre madonna mai più.

Di ciò che ti ho detto della differenza dei due ritratti, ch' io non ho potuto confrontare, ti do mallevadore il cav. Montalvi, che già descrisse il più vecchio (credendolo allora della Doni) nella prima serie de' quadri di questa galleria da lui illustrati. Quando ti risposi, or sono due settimane, io non pensai a rileggere la sua descrizione, di cui altro non rammentava se non d'avervi trovato un giustissimo giudizio di quel dipinto, il quale è certamente più peruginiano che raffaelliano. Ma feci male a non rileggerla, se non foss' altro per una nota, riguardante la storia dei due ritratti, or granducali, che mi è d' uopo trascriverti. « I detti due ritratti restarono in Firenze nel palazzo dei Doni posto nel corso dei Tintori fino all'anno 1758, in cui la marchese di Villeneuve, moglie di Gio. Batt. Doni, li portò seco ad Avignone; ed ivi oggigiorno esistono presso i di lui discendenti, che in quella città hanno fissato la loro dimora ».

* *Vedi* a pag. 20 di questa Istoria, nota.

Questa nota, come vedi, è una correzione opportuna a ciò che ti scrissi l'altra volta nel medesimo proposito.

Se tu ora mi domandi chi possa essere la donna del quadro della tribuna, ti risponderò che fin qui non se ne hanno indizj che bastino. Come però, generalmente parlando, non avvi opinione erronea che non si fondi su qualche cosa di vero, sembra non improbabile che la donna, ch'or sappiamo di certo non essere quella che credevasi, sia qualch' altra di casa Doni, oppure di casa Strozzi, d' onde la Maddalena usciva. Mancato il vero ritratto di questa, che già fu sempre men conosciuto che celebrato, nulla di più facile che si avesse per suo quello d'una sua parente, fatto dal medesimo pittore.

Mentre tu cancellerai dal catalogo della nostra galleria il nome di Maddalena Doni, io cancellerò da più altri il nome di Raffaello, per sostituirvi quello di Bindo Altoviti, di cui veramente è il ritratto che mi avvisi trovarsi non in Francia ma in Baviera nella regia galleria di Monaco. Altra volta, or sovviemmi, avea sentito che il Wicar sosteneva avere il Bottari mal interpretate, riguardo a quel ritratto, le parole del suo Vasari; ma quando ti scrissi ultimamente più non ci pensava. Non ho veduta la dissertazione, che dici, del Missirini; ma il cav. Zannoni mi assicura che l' opinione del Wicar vi è confermata con ragioni le più convincenti. Quest' opinione, ci m'aggiunge, fu pur quella del cav. Tommaso Puccini, direttore della nostra Accademia di belle arti, e fra i più intendenti intendentissimo.

Ora qual sarà il ritratto vero di Raffaello? Il Missirini, che l' ha cercato con tanta diligenza, farebbe oggi parer tarda o presontuosa ogni altrui risposta. Se tu mi domandassi de' ritratti più veri dell' anima e dell' ingegno del dipintore, io non esiterei a nominarti fra gli altri, che qui possediamo, quelli che rappresentano Agnolo e Maddalena Doni, s' è vero che sieno delle sue opere più belle. – Stà sano.

*Il tuo* Geppe.

ESTRATTI DIVERSI

Relativi ai due ritratti di *Agnolo e Maddalena Doni* dipinti da Raffaello.

---

*Di una lettera scritta da Roma da* Melchior Missirini, *prosegretario dell'Accademia di S. Luca*, *li* 10 *gennaio* 1827.

« Raffaele dipinse Maddalena Doni e il suo marito; e si servì di due tavole vecchie già dipinte addietro a chiaroscuro con piccole figure. Questi due ritratti sono della prima maniera, pieni di verginità, e santo timore. La testa della Donna soprattutto è squisitamente condotta, che miglior cosa e più diligente non sapresti trovare: e prestavasi anche

all' effetto della pittura la fisonomia di essa femmina molto attraente e spirituale: i capelli le giuocano con ischerzo bellissimo: il vestito di tutti e due è sobrio e modesto; e i dipinti si rilevano col solo merito maraviglioso dell' arte senza illusione di accessorj.

Questi quadri sono stati smarriti fino a questo momento: ma mercè le cure di S. A. R. il regnante Granduca di Toscana, esimio estimatore delle cose dell' arte, e dell' arti stesse, e degli artisti munificentissimo Protettore, e tantochè già avanza la gloria medicea, sono stati ricuperati, ed acquistati dall' Altezza Sua, e formano ora ornamento bellissimo, e maraviglia nuova del R. Palazzo Pitti. E la fortuna è stata in tutto favorevole in ciò, che per alcune screpolature minutissime del dipinto nel ritratto della Donna, vi pareva ch' Ella avesse dinanzi al volto una reticella; ed ora mercè un accurato ripulimento, senza pur ombra di ristauro, tanto è venuto netto, e tornato alla primitiva bellezza ed integrità il ritratto di essa Donna, che veramente è un brillante ».

*Di una lettera, scritta in data dei* 12 *aprile* 1827 *dal signor* A. Ramiro di Montalvo, *vice-direttore della Galleria di Firenze ecc. ecc.*

« . . . . I due quadri di Raffaello che la buona ventura ha fatto acquistare al G. D. di Toscana nell' anno scorso, consistono in due tavolette compagne, ove in grandezza del vero sono espressi i Ritratti dei coniugi Agnolo Doni e Maddalena Strozzi. Sono mezze figure, con campo di paese. Lo stile del disegno, e più il metodo del colorire appartiene al principio della seconda maniera del Sanzio; il che combina con la storia, la quale ci fa sapere che Raffaello li fece la seconda volta ch' ei venne a Firenze. Così almeno mi pare che dica il Vasari. Questi due gioielli sono di una preziosa conservazione, checchè ne dica il Bottari nelle note al Vasari suddetto. Ivi asserendo che i due Ritratti esistevano a quel tempo presso gli eredi e successori di Agnolo Doni, avverte che il ritratto d' Agnolo erasi mantenuto eccellentemente, ma che quello della Donna aveva molto patito, perchè lo stucco era tutto screpolato, formando come una rete assai fitta a traverso della pittura. Ora Ella sappia che questa rete, la quale veramente deturpava quel ritratto, quando lo comperò il Granduca, non era altro che sporchezza e fumo, che si era addensato accosto agli orli di quelle screpolature capillari e quasi impercettibili che si osservano in pressochè tutte le antiche tavole preparate a gesso. È stato facilissimo il rimovere cotesta deformità, come quella patina generale di sudiciume che nascondeva quelle due gioie, le quali probabilmente erano state tenute vicine a qualche camino che le aveva estremamente affumicate. Ma qual sia stata la nostra consolazione nel trovar quelle pitture vergini, fresche e immuni da qualunque antico restauro, Ella non può immaginarlo » *.

* Dobbiamo questo brano di lettera alla gentilezza dell' egregio sig. Abbate Luigi Polidoro, cui la indirizzò l'Autore a nostra richiesta, e col mezzo del quale abbiamo pure avute altre notizie relative al Sanzio.

*Da alcune osservazioni sull' opera del sig.* Quatremere, *scritte a Francesco Longhena da un celebre professore di Pisa, nell' agosto del* 1827.

« Fa poi maraviglia che il sig. Quatremere non parli di questi due Ritratti (de' *coniugi Doni*) che precedono di poco la famosa *Disputa del Sacramento*. Il Bottari da par suo, e che li avea veduti in Firenze, dice = « Il ritratto di Angelo si è mantenuto, ma quello della donna ha patito, perchè è screpolato lo stucco, e formatasi come una rete assai fitta. » =

E in fatti tali erano questi mirabili Ritratti, quando furono posti in vendita (all' estinzione della famiglia Doni) qualche anno fa, da' suoi eredi. Ma quello che sarà difficile a credere si è che, un così detto intelligente di Pittura, e ricco signore inglese, ne offrisse 500 luigi, e che una Corte d' Europa inviasse a verificarli uno scultore. Questi colla bonomia alemanna, assicurò che *sulla sua coscienza* non poteva asserire che fossero dipinti dalla mano di Raffaello: e così quella Corte per la ignoranza d' uno scarpellino, perdè l' occasione di acquistare due delle più rare gemme della pittura italiana.

Il fatto si è, che la creduta screpolatura del gesso non era altro che la screpolatura della vernice; la quale tolta con diligenza dall' abilissimo Potestà, ne sono riusciti due portenti, che saranno eterno rammarico; 1.° a chi offerse 500 luigi di quadri che ne valevano tre volte più, sì anco in quello stato: 2.° alla Corte, che non fidandosi di artisti italiani, mandò chi non aveva nè occhi per vedere, nè orecchi per farsi leggere la descrizione del Vasari, la quale non potrebbe essere nè più chiara, nè più precisa.

I due quadri anzidetti si ammirano adesso nella R. Galleria del Palagio dei Pitti in Firenze: e tutti coloro che amano l'arte, hanno di che invidiare il Granduca di Toscana per sì bello acquisto » *.

*Devesi per altro ringraziare e l'Inglese, e lo Scultore, perchè, anche indirettamente, siano stati causa di conservare all' Italia monumenti così preziosi dell' arte, i quali pur troppo frequentemente le vengono portati via.*

*Lettera del chiarissimo sig. canonico e cav.* Sebastiano Ciampi, *professore di più Università, regio corrispondente attivo di scienze e lettere del regno di Polonia in Italia ecc. ecc., al Traduttore italiano.*

Signor Longhena.

Le trasmetto con vero piacere le notizie storiche de' ritratti che il divino Raffaello dipinse per la famiglia Doni, comunicatemi con somma cortesia da S. E. il sig. senatore

* Ci parrebbe di mancare ad un dovere di gratitudine, se tralasciassimo di rendere grazie le più sincere alla liberale amicizia del cortesissimo nostro *Alessandro Torri* da Verona, il quale oltre l' averci procurato le succitate osservazioni del professore di Pisa, ci rese moltissimi altri servigi per questa nostra edizione, i quali non si sarebbono potuti avere che da un amico veramente leale e filantropo.

cav. Giovanni degli Alessandri, consigliere di stato e di finanze di S. A. I. R. il Granduca di Toscana, commendatore dell' ordine di S. Giuseppe, ciambellano regio, direttore della R. Galleria, e dell' Accademia delle Belle Arti, presidente e primo deputato sopra la nobiltà e cittadinanza, ecc.

Al zelo del sig. Senatore si debbe certamente che i suddetti quadri non abbiano incontrata la sorte di altri, pure di Raffaello, che furono già in gallerie private fiorentine, di esser passati in mani straniere. Nè tale obbligazione è la sola che in Firenze le belle arti professino a questo signore. Amico del gran Canova, e di altri celebri artisti ne attinse pratica, gusto, ed amore per esse. Una numerosa raccolta di ritratti dipinti da' migliori nostri pennelli, ed alcuni fatti di sè stessi da' medesimi artisti, tutti di persone chiare per merito di lettere o d'arti, familiarmente trattate e conosciute da lui, adornano la sua abitazione. Direttore dell'Accademia delle Belle Arti non risparmia nè attività, nè generosità per essere utile alla medesima. La pubblica galleria è stata per lui arricchita d' opere degli scultori fiorentini del miglior tempo, quali disperse e sconosciute, quali in pericolo d' essere distrutte dall' incuria, più che dall' età.

Operaio della Chiesa cattedrale fiorentina ha promossa la riedificazione delle abitazioni del Clero, e così non meno che alla comodità di quello, provvide all' ornamento di una parte della città. Si dice che voglia disporre di gran porzione del suo ricco patrimonio per fare la facciata del Duomo. In somma nel tempo che generalmente i privati non pensano che al proprio interesse, egli pensa, più che a sè, agli altri della età presente e della futura; ed i posteri gli saranno tanto più grati, quanto più rari ne troveranno gli esempi nel tempo nostro, in cui (lo crederà?) non mancan oscuratori del suo ben operare!

Ella intanto, sig. Longhena, si unisca meco, e con tutti gli amatori delle buone e brave persone a far voti all' Altissimo che mantenga in vita questo illustre *Filotecno* a benefizio delle arti imitatrici delle belle opere che

*Sono scala al Fattor, chi ben lo stima.*

E mi creda quale con tutto il rispetto mi dichiaro

Firenze, 3 aprile 1828.

*Notizie risguardanti i ritratti di* Angelo Doni *e di* Maddalena Strozzi *sua consorte, dipinti da Raffaello d' Urbino, comunicate da S. E. il sig. senatore cav.* Giovanni degli Alessandri *ecc. ecc.*

Quando Raffaello si portò per la seconda volta a Firenze, e che abbandonato il suo primo modo di dipingere troppo Peruginesco, si era formato quello stile che chiamasi *la seconda maniera*, fece i ritratti di Angelo Doni e della moglie di lui. Si racconta che Raffaello si servisse pei medesimi di due tavole già dipinte, che esistevano in casa Doni; e ciò è molto probabile, vedendovisi ancora nella parte posteriore, quantunque mal conservate, alcune figure dipinte di chiaroscuro.

Questi due ritratti sono stati fino ai giorni nostri presso la famiglia Doni di Firenze, l' ultimo della quale fu Pietro Buono di Francesco. Dopo la morte di questi, l' eredità passò nei Doni di Francia, discendenti da Giovambattista fratello del nominato Pietro Buono, e stabiliti in Avignone. Essi volendo dividersi i beni ereditati, e non volendo far quistioni sul possedimento dei due famosi ritratti, convennero di esitarli; e prima ch' a ogn' altro, gli offersero in vendita a S. A. I. e R. Leopoldo secondo Granduca di Toscana, che ne fece l' acquisto e gli unì agli altri *capolavori* che adornano il Palazzo de' Pitti.

Lo stato di questi ritratti appariva allora più sfavorevole di quel che lo fosse in realtà: e non fa maraviglia se nell' edizione dell' opere del Vasari fatta a Roma nel 1759, e in quella di Siena del 1791, fu apposta la seguente nota. « *Il ritratto di Angelo Doni si è mantenuto; ma quello della donna che è Maddalena Strozzi ha molto patito, perchè è screpolato tutto lo stucco e formato una rete assai fitta* ». È verissimo che il ritratto della donna presentava questa rete fittissima su quasi tutta la superficie del quadro e particolarmente sulle carnagioni, e di più nel mezzo della fronte eravi una sbullettatura poco più piccola della circonferenza di un centesimo. Quello dell' uomo poi non aveva queste brutture; ma in vece una gran quantità di piccoli fori prodotti dai tarli. Per buona sorte questi vermi avevano più danneggiato il campo ed il vestito che le carni.

Il signor Domenico Del Potestà abile pittore e peritissimo nelle pratiche di ripulire i quadri, dopo un attento esame dichiarò, pria di porvi le mani, che il ritratto della donna, in apparenza il più deturpato, era in buonissimo stato, e la reticola non era quel gran male che si supponeva, essendo resa cotanto visibile dalla polvere e dal sudiciume penetrato nei fessi quasi impercettibili delle screpolature, e addensato sopra i medesimi per quella piccola arricciatura che faceva lo stucco. Infatti colla diligenza che esigeva un' opera di tanto pregio e che non poteva mancare ad un artista come il sig. Del Potestà, che ne conosceva tutta l' importanza, fu ripulito, come per saggio, un piccolo pezzo, e con maraviglia di tutti si vide, che tolta via quella lordura e spianate le arricciature dello stucco, spariva l' odiosa reticola, o era soltanto un poco visibile, come lo è ancora, avvicinando assai l' occhio alla pittura a guisa di miope. Fu compita adunque collo stesso metodo la ripulitura di tutto il quadro; fu ristuccata soltanto la sbullettatura della fronte, e il restante lasciato intatto. Nulla diremo dell' altro ritratto, perchè niente facea dubitare della sua buona conservazione; e i fori dei tarli non sono danni tali che il ripararli possa recare alterazione al quadro, molto più se il restauratore è abile e diligente siccome il nostro. Crediamo dunque che pochi sieno i quadri antichi i quali abbiano meno sofferto di questi dai restauratori e dal tempo.

Nella Galleria di Firenze trovasi altro ritratto di una donna della stessa famiglia Doni (forse la madre di Angelo) di mano pure di Raffaello: ma siccome è della prima maniera, è evidente che fu da lui dipinto la prima volta che visitò la nostra città.

( Vedi a pag. 34, n. )

Sopra la Deposizione di Cristo dalla Croce nel Sepolcro, dipinta da Raffaello, lettera scritta dal marchese Luigi de Torres al principe Borghese ecc.

---

*Stimatissimo sig. cavalier* GOZZANO.

La gentilezza con cui si compiacque di condurmi ad ammirare il superbo quadro di Raffaello rappresentante la *Deposizione della Croce*, nel nobile piano terreno del palazzo Borghese, vero linceo di belle arti, accresciuto con tanti capi d' opera dall'odierno sig. Principe, mi porge l' occasione d' indirizzarle questi brevissimi cenni sul pregio di questa tavola insigne, che non sembrami conosciuta quanto merita per varii rapporti, i quali la rendono una delle più celebri di quel genio sublime. Dico brevissimi cenni, perchè diffondersi su Raffaello oggidì sarebbe una vera pedanteria: *Cui non dictus Hylas ?*

È notissima la distinzione che si fa comunemente delle tre maniere del Sanzio. La prima secca e meschina, che appellasi la Perugina; la seconda di uno stile più grande, ch' egli acquistò in Firenze sui cartoni di Michelangelo, e di Lionardo, e vien detta la sua maniera Fiorentina; e la terza finalmente, è la Romana di cui divenne professore con lo studio della natura e dell' antico. Non veggo per altro assolutamente adottata questa distinzione dal chiarissimo Lanzi nella sua Storia Pittorica: ed in fatti se si osservano i progressi del giovinetto Urbinate, appena uscito dalla scuola di Pietro Perugino, ed il saggio che diede in varii luoghi del talento, con cui in quella tenera età avea già superato il maestro, e se si osservano precisamente quelli dopo la stretta amicizia contratta in Firenze col rinomato Fra Bartolomeo da Savignano, detto di S. Marco, e volgarmente il Frate, furono così rapidi, che è assai difficile poter segnare i tratti precisi di quelle tante successive variazioni. In conferma di ciò e della sua tendenza continua alla perfezione, si può asserire, perchè vien confessato da tutti gli autori, che dopo il secondo viaggio di Firenze giunse a quella meta da non potersi sorpassare, che da lui stesso nel quadro di cui si tratta, sebbene dell' antico stile perchè eseguito nel 1507, prima delle stanze del Vaticano da Lui intraprese nel 1508. Ne fece il cartone a Firenze, lo dipinse in S. Francesco di Perugia per commissione di Atalanto Baglioni, e fu acquistato nel 1607, da Papa Paolo V, per la galleria Borghese. Questa tavola pregiatissima in cui, dice il lodato Lanzi, le figure non sono molte, ma ciascuna fa egregiamente la parte impostale; gli atti sono i più pietosi, le teste bellissime, e

delle prime dopo l' arte risorta, alle quali la profonda mestizia ed il pianto angoscioso non tolgano il bello, viene chiamata divinissima da Giorgio Vasari, dal qual Vasari, delle cui novellette non è molto da fidarsi, e che parteggiano sfacciato di Michelangelo, pretese Raffaello cangiasse lo stile, e perfezionasse il suo gusto dopo aver veduto di soppiatto la cappella Sistina; quistione animosamente agitata fra gli scrittori pittorici, ed a mio parere inutile e superflua; mentre il buon Sanzio era tanto ingenuo e docile, che prendeva il bello dovunque il trovava, nè arrossiva di confessarlo, amava di comunicare e di raccogliere lumi; umanissimo, scevro dei bassi sentimenti di gelosia, ringraziava Dio di averlo fatto nascere a tempi di Michelangelo, come riferisce fra gli altri specialmente l'Anonimo contemporaneo, pubblicato dal Comolli, qualità che non si riconoscono negli altri luminari di quel secolo, così felice per la pittura. Il Vasari non per tanto con aperta contraddizione, non ha potuto rifiutare, tanta è la forza della verità, il titolo di divinissima a quest' opera dipinta da Raffaello, quando non ancora aveva veduta la Sistina, e che fissò la sua riputazione in modo, che io sono di sentimento, e non credo d'ingannarmi, essere stata questa tavola decantata la vera motrice, per cui fu scelto a dipingere le stanze del Vaticano; e che dobbiamo a lei quei prodigj, che colà si vedono, circostanze per le quali il quadro della Deposizione nella galleria Borghese forma un'epoca interessantissima, poichè si può considerare come l' anello impercettibile del repentino passaggio di perfezione dall' antico al nuovo ed ultimo stile dell'impareggiabile Raffaello, che avrebbe ancor progredito se non fosse mancato nel fior degli anni.

E qui non posso trattenermi dal riportare quel mirabile distico del gran Bembo:

*Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci*
*Rerum magna parens, et moriente mori.*

Questi è quel Raffael cui vivo vinta
Esser temeo natura, e morto estinta.

Passo con tutta la stima ed amicizia a rassegnarmi, ecc.

Roma *.

* Questa lettera ci venne favorita dal rinomatissimo pittore il sig. Filippo Agricola con altra sua dei 13 aprile 1826 da Roma.

Raffaele dip. — G. Magnani inc. nello Studio L. I.

MADONNA DELLA TENDA

Per Francesco Sanzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.

(Vedi a pag. 95, n.)

Sopra il quadro di Raffaello trovato dal professore Angelo Boucheron di Torino, ed acquistato dal principe di Carignano; e sopra l' Ideale pittorico.

*Al signor conte* ANTONIO GALBIANI *di Sebenico*

NICOLÒ TOMMASÉO.

Gli è veramente un quadro di Raffaello. Ecco in breve la cosa – Conservavasi in casa la contessa Porporati Piossasco di Torino, un quadro ch' ella teneva coperto con tenda, e mostrava come cosa rara; venuto di casa Farnese, con l' autentica del Papa, co' sigilli di casa Piossasco e Porporati; ed incisovi dietro nel legno: *Quadro del divino Raffaello d' Urbino.* In casa Albani di Roma se ne àveva il cartone di Raffaello stesso, e la copia fattane di Perino del Vaga: dell' originale non s' aveva più traccia.

Il cardinale delle Lanze, morto cinquant' anni fa, uomo splendido, amatore delle arti, che ad ogni differenza tra la corte di Torino e quella di Roma era il mediatore prescelto; in una di coteste sue missioni diplomatiche, ebbe in dono il quadro, e ne fece presente alla bella contessa Piossasco, che fu poi Porporati; alla cui morte passò l' opera di Raffaello nelle mani della contessa Broglio, figlia di lei, che lo fece per ottocento franchi vendere dal suo portinaio. Di tutto ciò le memorie si conservano nella famiglia; e il principe di Carignano novello possessore del quadro, ne ha parte *.

Della scoperta siamo debitori all' espertissimo occhio del sig. professore Angelo Boucheron di Torino. Il celebre Toschi, che si potrebbe per antonomasia chiamare l' incisore di Parma, uno di quelli il cui bulino rende ancora il genio italiano invidiabile agli stranieri; il Toschi, fresco del disegno dei quadri raffaelleschi di Spagna, che sono i più mirabili di quel giovine divino, giudicò questo di non minor forza e bellezza; e disegnatolo da suo pari, per quindi intagliarlo, volle anche essere cortese di un contorno alla edizione del benemerito nostro Sonzogno, per rendere quasi testimonianza d' onore alle cure sollecite del valente traduttore della vita ed illustratore delle opere di Raffaello, il sig. Francesco Longhena.

Vengo al quadro. Altezza di piedi parigini due e cinque pollici, sopra un piede e otto pollici di larghezza. La Vergine siede, tenendo tra le braccia il Bambino, che le

* Sua A. R. il Principe di Carignano, generoso amatore delle arti, cambiò con 75,000 franchi questo tesoro di bellezza: ed ha il merito d'aver conservato all' Italia un preziosissimo monumento. Nè vuol essere taciuto il patrio zelo del sig. prof. Boucheron, che potendo, forse con maggiore vantaggio, farne ricco lo straniero, prescelse un possessore italiano.

sue stende a lei, e, sollevato alquanto il capo, rivolge lo sguardo, e più l'affetto all' innocente sorriso del S. Giovannino, che per invito di Maria gli si accosta da un lato in atto di composta e placida maraviglia. Tenda nel fondo, e a diritta dello spettatore un po' di cielo con nubi.

La testa della Madonna e del Bambino sono cosa celeste: nel S. Giovannino un affetto semplice. In quelle, l'aura della divinità; in questo, più del mortale: ma in tutto, un amore, una tranquillità beata, una vivida pace di Paradiso.

Tiene alla seconda maniera di Raffaello; rammenta nel colorito la S. Cecilia, e nella composizione la Madonna della Seggiola, cui forse non precedette di molto. Segnatamente la testa del Bambino ha di quell' altra assai: se non che la testa della Vergine, in quella della Seggiola, ci si porge in prospetto, e nella nostra in profilo: quella un po' piegata sul figlio; questa un po' più staccata, e campeggia da sè.

La Vergine ha capelli biondi: un fazzoletto li avvolge, fuor sola una ciocca ch'esce sopra all' orecchio. Il fazzoletto è, come a quello della Seggiola, rosso; ricamato in oro, con nastro di dietro, che cade sul collo. Rossa la veste con d'oro il ricamo: il manto che cade a sinistra attraverso la larghezza del quadro, e sopra il lato sinistro del fanciullo, è azzurrino.

Nella Vergine, amorevolezza, candore; modesta gioia; guardo vivo, ma senza ardimento; tinta del volto bellissima; mossa, contegno, spiranti insieme letizia e riverenza.

Il Bambino, tutto nudo, in iscorcio gentile, appoggia teneramente la mano all' estremità superiore del braccio della Madonna: occhi grandi, animati; la coscia specialmente e la gamba sinistra notabili per certa quasi eterea morbidezza.

Il S. Giovanni, subito dietro il Bambino, si sporge colla testa, col guardo, e con le mani giunte, come adorando. La testa è vaghissima: i capelli e le braccia non ebbero l'ultimo tocco, nè la sinistra della Vergine, che s' appoggia alla spalla sinistra del S. Giovannino, e di cui non si discerne che l'indice: li quali difetti seppe rispettare, ristaurando, il valente sig. Giuseppe Molteni, omai chiaro per simili lavori, e degno di porre la mano a conservarci un' opera di Raffaello.

La luce scende da diritta, batte sui tre volti; e più viva su quel della Vergine e del Bambino. Le mosse, gli scorci, il panneggiamento, i contorni, l'abbozzare franco, l'esattezza dei toni locali, l'espressione, l'armonia, tutto dice Raffaello.

Ecco, stimatissimo mio sig. Conte, poichè altri le vuole da me, ecco le notizie ch' io ho di questo bel quadro, raccolte da chi lo esaminò lungamente, da chi sa giudicarne. Ma sa Ella, quante idee mi si vennero destando nell' animo nel parlare di Raffaello? Di Raffaello, il cui nome, ci vien sempre opposto nelle letterarie quistioni, ogni qual volta si parli di verità da un lato, e dall'altro di bellezza ideale? – Ecco il romantico: si dirà. – Romantico: e perchè nò? se di questo andare, anche Raffaello è romantico: anch' egli, povero artista, non sa d'ideale.

Se io qui scrivessi una dissertazione, dovrei cominciare dal dirle, che il vecchio

paragone istituito tra pittura e poesia, non è di quei paragoni che vadano, come dicono i retori, a quattro piedi; se non forse in un senso non molto onorevole agli infaticabili ripetitori della sentenza d'Orazio: Ma lasciando questo per ora, e parlando ad uomo così dotto delle arti, com' Ella è, debbo chiederle licenza di dire alcune cose di questo ideale, di cui tanto si parla.

Intanto, se crediamo a Mengs (e come non credergli?) *Raffaello quando non aveva alcuna espressione forte da dipingere, era un puro imitatore della natura, nè sapeva che cosa fosse bellezza ideale* [1]. — Il primo de' pittori moderni, l'esempio, second' altri, dell'ideale, non sapeva che cosa fosse Bellezza ideale? Questo giudizio non parrà certamente un'ingiuria quando si rammentino le parole del Winkelman, che di certa età de' greci scultori, dice chiaramente: « Il s'adonnérent à l'idéal, s'écartérent de la verité des formes, et travaillérent plus d'après le système adopté que d'après la nature. L'art s'etait, pour ainsi dire, formée une nature particulière ». Havvi adunque un ideale che allontana l'arte *dalla verità delle forme*, che la *converte in sistema*, che si crea *una natura tutta sua propria*. Io vorrei che mi si mostrassero effetti egualmente dannosi, prodotti dalla mancanza di ogni Ideale, dalla imitazione della natura qual è. È certo intanto che questa imitazione ci ha dato, per confessione di Mengs, nulla meno che Raffaello. « Tra le cose sue (dice il Milizia di lui) e quelle degli altri, corre la differenza che vi ha tra personaggi in realtà e i teatrali » [2].

Al proposito dell'Ideale, io non farò che citare un bel periodo del Lanzi, lasciando ch' altri lo commenti a suo agio: « Era quella sua tardanza (parla del primo dei Caracci, il fondatore della scuola) non effetto di corto ingegno, ma di penetrazione profonda: *temea l' ideale come uno scoglio*, ove tanti de' suoi contemporanei avean rotto: cercava in tutto la natura, e d'ogni linea chiedea ragione a sè stesso » [3].

Ma degli abusi di questo indefinito ideale parve, s'io non erro, accorgersi Mengs istesso, allorchè di uno scultore, che s'era segnato *N. invenit*, disse che ben facea costui ad avvertire d'averla *inventata*, perchè da cosa alcuna di questo mondo non l'avea tolta di certo [4].

Al qual detto è commento il seguente passo del medesimo Mengs. Un pittore meramente ideale non farà che schizzi senza conclusione: e se mai si dasse un sì fatto pittore, egli sarebbe poco stimabile, sarebbe un pittore da sogni » [5].

Dopo questa verissima sentenza, si troverà, cred' io, per lo meno alquanto leggera la seguente del medesimo autore. « Siccome la pittura, generalmente parlando, si trova nel mondo più per ornamento che per necessità, e ciascuna cosa deve essere stimata secondo la sua prima causa, o per buona o per cattiva, così devesi preferire nella

1 Pregi e dif. di Raff. D. V. — Tutti citano Raffaello, come sommo esemplare della bellezza ideale. Mengs, che certamente sapeva d'ideale, afferma il contrario. Questa contraddizione non è certamente un argomento assai forte contro di noi.

2 Trattato della Pittura.

3 Scuola Bolognese, lib. III, Ep. III.

4 Cav. Azara, Vita del Mengs.

5 Riflessioni sopra li tre gran Pittori ecc., cap. I, D. I.

pittura l' ornamento alla necessità. E perciò (*la conclusione non pare troppo secondo le regole d'Aristotele*) e perciò è più stimabile il pittore che ha molto dell' ideale, di quello che non possede se non la mera imitazione » [1].

Perchè reggesse bene il confronto, converrebbe poter dire: è più stimabile il pittore che ha il *mero ideale*, di quello che non possede se non la *mera imitazione*. – Ma lasciando anche questo, il citato principio contraddice a quell' altro di Mengs: Vi è bellezza in tutte le cose, giacchè la natura non fece niente che fosse inutile . . . . . ma tutti i corpi non possono essere egualmente belli e perfetti » [2]. – Ed altrove: « La bellezza, chi la cerca, la trova in tutto, poich' ella è la luce di tutte le materie, e la similitudine della stessa divinità » [3].

Altri da questo passo potrebbe conchiudere: Se nelle cose della Natura, così com' elle sono, è sempre una vera bellezza; se, varii essendo i fini delle cose, varii esser debbono i gradi del Bello; se il Bello ideale, cioè il sommo bello in ogni genere, che è un solo, condurrebbe a certa uniformità fatturata e noiosa, a che dunque servirà l' ideale?

Qui si presenta una nuova questione, che di tutte le questioni è quasi sempre l' ultima a farsi: voglio dire, saper di che cosa si tratti. « Per ideale, dice Mengs, io intendo quello che si vede soltanto colla imaginazione e non cogli occhi: onde l' ideale della pittura consiste nella scelta delle cose belle della Natura, depurata da ogni imperfezione » [4]. – Vale a dire, che l' uomo trova la Natura imperfetta, e che pretende, con l' arte sua, depurarla.

A me per contrario pare strano che l' uomo sappia far meglio della natura. A taluni potrebbe parere che se tutto in natura è imperfetto, imperfetta sarà questa stessa idea del bello perfetto che sta nella mente dell' uomo. Ma non assottigliamo la cosa, e spieghiamoci più chiaramente.

In natura ci ha, è vero, delle cose, che a noi paion brutte: ma nel grand' ordine sono anch' esse parte viva e bellissima di perfezione, *ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat*. L' artista distacca, a dir quasi, dall' ordine universale un oggetto, e lo presenta isolato; poichè non potrebbe altrimenti. Perciò, dovere dell' artista è lo scegliere gli oggetti più belli della natura, quelli cioè, che anche staccati dal tutto, *alludono*, se così può dirsi, al tutto, d' un modo sufficientemente chiaro; lo compendiano, lo rappresentano, lo sottintendono. Ma perchè un oggetto particolare raccolga in sè molte delle bellezze reali dell' ordine universale, bisogna che sia reale egli stesso. Ci ha dei fiori non belli al nostr' occhio: ma chi per correggere la natura volesse raccogliere in un sol fiore le sparse bellezze di molti, e appiccicar le

1 Del Gusto, cap. IV.

2 Della Bellezza, cap. II.

3 Ivi, cap. III.

4 Pregi e difetti di Raff. D. V. — Egli è vero che l' arte rende (per usare la frase d' un artista sommo) il *Bello della natura più bello*. Ma questo è anzi l' effetto della *espressione* fedele; espressione, la quale pone in miglior lume le riposte bellezze della natura, e le fa più sensibili.

foglie del gelsomino alle foglie della rosa, farebbe egli meglio di colui, che si contentasse di copiar fedelmente una rosa così brutta e imperfetta com'è?

Ma in natura non c'è quel bello perfetto, la cui immagine sta nella mente dell'uomo. — Volete dire: Il *cui sentimento*: poichè se l'uomo coll'arte credesse di poter ottenere davvero un tutto perfetto, s'ingannerebbe di molto. E questo sentimento del bello perfetto a che poi si restringe? Alle imagini del corpo umano. Nessuno ha detto che la natura non dia un fiore, un albero, un paesaggio degno d'essere ritratto così come sta: tutti si lagnano che la natura non crei corpo d'uomo o di donna in cui ogni parte sia esente di menda. Adunque le imperfezioni e gli spropositi della natura si restringono solamente alla fabbrica del corpo umano! Giova saperlo.

Se io copio dal vero, io son certo che quel seno, benchè non perfetto, è naturalmente adattato a quel taglio, a quel fusto; ma quand'io creo, chi mi accerta ch'io non pecchi contro alla verità mentre credo perfezionarla? Prima dunque di trasportar dall'un corpo sopra l'altro una parte qualunque sia, io dovrò esattamente studiare non solo le proporzioni all'ingrosso della parte trasportata col tutto: dovrò cercare se quella parte armonizzi con ciascuna in ispezieltà delle parti; poichè potrebbe una proporzione di disegno essere così superficialmente osservata; e nel tutto frattanto osservarsi quella disarmonia che notava Mengs, come vedremo, tra i nasi e le fronti delle madonne di Raffaello. Insomma per migliorare la natura bisogna poter dire: la natura, se facesse una cosa perfetta, farebbe precisamente come le insegno far io. Un esempio spiegherà meglio il mio dubbio.

Anche nelle imitazioni poetiche è entrata la boria del bello ideale: i caratteri storici si trovan tutti imperfetti; voglionsi uomini d'un mondo migliore. A questo fine si scelgono le qualità più notabili (altri direbbe più grossolane), e le si caricano di lume. Ma se prima di accumulare insieme queste circostanze ideali che formano un tal carattere, io pensassi che quest'uomo ch'io dipingo, lo colloco in un tal tempo, in un tal luogo, in mezzo a tali e tali uomini; che per conseguente non posso senza goffaggine dargli un carattere, uno spirito, una serie d'opinioni diverse o contrarie a quel tempo, a quel luogo, all'indole di quegli uomini; se pensassi che io non posso mai dire con sicurezza: *quest'uomo nelle tali circostanze, per far bene, doveva e poteva operare così:* io non sarei tanto franco nel raccozzare insieme alcuni pregi o difetti più luminosi, e farne un modello di bellezza che a prima vista mi appaga, e che, a ben meditare, pugna con la realtà delle cose.

Tornando alle bell'arti, quand'anche fosse accettabile il principio del bello ideale, converrebbe, per metterlo in pratica, entrare in sì minute, sì varie, sì vaste, sì difficili indagini intorno all'armonia delle varie parti fra loro, che il genio pittorico sarebbe costretto a farsi una via non tra i fiori della natura ma tra le spine delle inspezioni anatomiche, e delle misure matematiche: poichè se Mengs in Raffaello ha notata questa disarmonia di parti, che direm poi degli altri? Sarebbe ardire il dir più in questo

punto ch' è tutto degli artisti: ma giova l' aver proposto questo dubbio, che può esser fecondo di conseguenze non lievi [1].

Tutto poi il privilegio dell' ideale, ristringesi, come vedemmo, alla macchina umana. — Dico di più; *restringesi al nudo*. Io non dirò che i nostri costumi, e le leggi della verisimiglianza, che in questo caso son quelle del buon senso, consigliano a' nostri artisti un parchissimo sfoggio del nudo: questo non è nè del nostro tempo, nè del proposito mio. Dirò bene, che chi volesse introdur l'ideale nell'espressione; affermare che il volto d'un uomo naturalmente irato deve essere corretto, perchè non esprime abbastanza, od esprime male, non sarebbe uomo da questionare con lui.

Ma l'ideale, si dirà, è inevitabile nei volti delle Madonne, de' Santi, e in tutto ciò ch' è celeste. Troppo si direbbe a rispondere adequatamente: ma si può bene accennare che quand' io dipingo un Ente soprannaturale in forma umana, non posso che dipingere un uomo. L' espressione diversa che io gli dò, non sarà mai nè una correzione della natura, nè una raccolta delle naturali bellezze disperse; non sarà l'ideale, qual comunemente s' intende. Certo è che i pittori più grandi trassero l' idea delle imagini divine da figure umane, e figure sovente anche troppo palpabili. Frine, secondo Ateneo, fu il modello della Venere Gnidia di Prassitele e dell' Anadiomene d'Apelle, quand' ella nella solenne adunanza degli Eleusini, sciolte le trecce, scese ignuda a bagnarsi nel mare. Giovanna d'Aragona e altre diedero a Raffaello l' *ideale* delle sue Madonne; santa Cecilia è un ritratto. Il vezzoso Albano fece Madonne e Maddalene di sua moglie. Il Caravaggio ritraeva dal vero. Basta nominare Tiziano.

Il Milizia, che nella sua originalità copia molto, copia da Mengs fedelmente la frase: *depurata da ogni imperfezione* [2]. Ma di lì a poco, venendo alla statua di Marc' Aurelio, e ammiratane la bellezza, esclama: « Ah perchè le belle Arti non s'impiegano sempre in oggetti sì consolanti? » Ed allora che sarebbe mai del vostro bello ideale? – Egli è vero che, se crediamo a Mengs, l'idea *entra perfin nei capelli;* perchè l'arte sa, come ognun vede, disporre i capelli assai meglio che non sa la Natura. Ma non assottigliam tanto la teoria, e ragioniamo sul tutto.

Niente più facile della contraddizione, quando si tratti d'esporre un principio o non vero, o non esatto, od inutile allo scopo dell' arte. Milizia v' insegnerà che *inventare*

1 Questo che a molti sembrerà un paradosso, è chiaramente, parmi, dimostrato dalla semplicissima prova che ora dirò. Sul fedele ritratto di un bel viso, si provi di cangiare qualche cosa che paia difetto: il naso a cagione d'esempio: e se ne sostituisca uno, secondo i principii dell' ideale più bello. Poi si guardi l' intiero del viso, e, meglio, si trasporti con l' imaginazione il naso riformato sul vivo volto della persona ritratta: si vedrà che il nuovo naso, quantunque in sè stesso più regolare e perfetto, pur non rende armonia con l' intero; vi si sentirà un non so che di disparato che spiace. E guai a chi nol sentisse! Guai a chi si credesse poter impunemente riformar la natura! — Certo la forma esteriore di ciascuna parte del corpo deve necessariamente risultare dalla interna conformazione di tutta la macchina: vale a dire che in un bel viso dee necessariamente esserci un' intrinseca, sebbene a noi sconosciuta, ragione dell'essere le forme a quel modo piuttosto che ad altro. Da uno studio più profondo dell' anotomia, questa verità deve un giorno, io nol dubito, esser posta in pienissima luce.

2 Osservazioni sull' Apollo di Belvedere.

*non è copiare fedelmente e freddamente* (e chi dice che freddamente?) *ciò che si ha sotto gli occhi: ma scoprire, sviluppare, discernere* (fino a qui sta bene), *raccorre e riunire* (qui comincia il difficile) *quello che non si vede dalla comune degli uomini, ma che frattanto compone un tutto ideale* (se lo compone frattanto, perchè riunirlo?), *interessante e nuovo, formato dalla unione di cose note, ovvero un tutto già esistente, ma depurato da ogni difetto, e ornato di grazie e di bellezze nuove.* E di lì a poco, Milizia stesso vi dirà che quella parte di composizione che si è chiamata *invenzione*, può anche dirsi espressiva, e che in questa sopra tutti gli altri pittori si è *contraddistinto* Raffaello. – Raffaello che non sa d' ideale, primo nell' invenzione? E l' invenzione consiste nel depurar la natura da'suoi difetti? E invenzione è il medesimo che espressione? [1]. Le saranno idee vere: ma almeno mi si conceda che le non son frasi esatte.

Havvi, confesso, nella mente dell' uomo una forma di Bello, a cui molti degli oggetti naturali non corrispondono interamente; forma che il gran Buonarroti chiamava *universale.* Ma crediam noi che a codesta forma possano corrisponder meglio gli oggetti dell'Arte? [2] Il tipo è nello spirito: e la materia, per usare una frase, o buona o cattiva di Dante, sarà sempre *sorda a rispondere.* L' arte crederà avvicinarvisi più: ma vi s' avvicinerà poi davvero?

Il principio di Mengs e di tanti, pare fondato massimamente sulla falsa idea fattasi di tutto ciò che non fosse ideale. Fuori dell' ideale non si vuol vedere altro che lo stile Fiammingo. Quando si dice agli Artisti: *imitate la natura com' ell' è,* non s'intende già: imitate gli oggetti men belli della natura. Il Fiammingo prende la parte più goffa della realità: e che perciò? Quando l'Agricola dipinse Beatrice sotto le forme di Costanza Perticari, dipinse egli forse nello stile Fiammingo? [3]

1 Trattato della Pittura. — Anche questo guazzabuglio d' idee tolse il Milizia dal Mengs, il quale, anch' egli, insegna che Raffaello « *Aveva molto ideale nella esecuzione dei caratteri che voleva rappresentare.* » Ma questo che qui si chiama ideale non è all' ultimo che l'espressione: e l' espressione non è di quelle cose che *si vedono coll'imaginazione e non cogli occhi*: è la natura schietta, *non depurata dalle sue imperfezioni.* Per crederlo, basta pensare, che l'espressione non rappresenta che un affetto: e l'affetto che è, se non è fedelmente imitato dalla natura? Col togliere adunque il vago ideale, non si toglie nè l' espressione, nè l'invenzione pittorica: non l'espressione per le cose dette: non l' invenzione, la quale consiste nell' armonia dell' intero, in quella che un dotto Tedesco chiama *epopea dell'artista.*

2 Raynolds, Disc. sur la peint., non trova corrispondenti al bello ideale nè le forme dell'Ercole, nè quelle del Gladiatore, nè quelle dell'Apollo: ma ne vorrebbe una che congiungesse la forza, l' attività, e la delicatezza di questi tre sommi lavori. — Il Talia stesso, che altrove sostiene la dottrina di Mengs, confessa che la *Bellezza artifiziale non può essere assolutamente perfetta.* Ed allora a che servirà l' ideale? Sarà una perfezione più studiata, un' affettazione del meglio, che sì sovente è nemico del bene.

3 P. Giordani con quella sua finezza e proprietà di scrivere che è il carattere del sapere maturo, nel ripetere il vecchio pregiudizio di certi artisti, lo medica, a così dire, con una frase degna di lui: « Que' medesimi (Elogio del Martinelli) a' quali parve piuttosto ignobile o povero nelle invenzioni de' suoi paesi, come contento al solo naturale, *qual che si fosse* . . . . » Con queste ultime parole il Giordani vuole avvertirci che v' ha un naturale imitabile senza ch' altri appaia *ignobile e povero.* — Ma nessuno non vorrà consentire con lui, quando insegna che senza stringente necessità della storia (e anche allora con buon giudizio e garbo) non si dee mai figurare il brutto, e che in tutto si dee serbare il decoro ed un' avvenenza gradevole (Discorso sopra due Pitture ecc.)

Oppone Mengs: « Chi ha finezza di gusto, converrà meco che se la figlia di Niobe fosse in una espressione consimile alle Madonne di Raffaello, le supererebbe di molto, e sembrerebbe, che questi avesse dipinta una regina con tutta la grazia e nobiltà; e l'artista antico una divinità e la madre degli Dei. » – Resta a provare se al volto della figlia di Niobe converrebbono gli affetti che si leggono in volto alle Vergini di Raffaello. La fisonomia è l'espressione dell'anima: havvi certa bellezza che non armonizza con certi pensieri, con certi sentimenti: e un'idea profonda, comechè timidamente espressa, si asconde in queste parole d'un autore francese: « On ne peut dire que la peinture d'un objet qui aura quelque beauté absolue, ne plaise ordinairement davantage que celle d'un objet qui n'aura point ce beau. La seule exception qu'il y ait peut-être a cette règle, c'est le cas, ou la conformité de la peinture avec l'état du spectateur, gagnant tout ce qu'on ôte à la beauté absolue du modèle, la peinture en devient d'autant plus interessante » [1]. Chi scrisse questo periodo non pensò che il bello assoluto non è che un tipo; che il bello corporeo è sempre *relativo;* e che *un grado minore di bellezza fisica può talvolta esprimere un grado maggiore di bellezza morale.* Se avesse pensato a questa fecondissima verità, avrebbe forse esposto in termini più generali e più franchi questa opportuna sentenza.

« Raffaello, seguita Mengs, dava alle sue figure un'aria molto gradevole, il che mostra la loro virtù: ma sono sempre persone umane. Il suo Cristo non è che un uomo, se si paragona al Giove o all'Apollo » [2]. Quando si tratta di figure divine, lo stato della questione è cambiato; pure, anche allora, non è l'ideale di Mengs che ispiri l'artista: non si tratta di depurare la natura da ogni imperfezione, lavoro impossibile: si tratta di concepire un'imagine il più possibile vicina all'idea spirituale, di cui nella figura divina si vuol come rappresentare un emblema. Le due operazioni richieste dal Mengs e dagli altri, non valgono se non quanto la frase, cioè a dire una specie d'assurdo. Tolte alla forma d'un corpo le sue imperfezioni, è egli più quel medesimo? E come poi raccogliere il Bello sparso? come separarlo dai corpi ai quali è congiunto? come ricongiungerlo? La facoltà dell'astrarre scompone le idee, non le forme: e molti trattatisti applicando alle arti il principio metafisico dell'astrazione, si credono di dir cosa profonda. Ma non sarebb'egli più semplice il dire, che per le figure umane la natura ha modelli abbastanza; per le divine, l'espressione tien vece dell'ideale, e pel di più, l'artefice non ha bisogno se non di quella *certa idea* che a Raffaello stesso, in mancanza di belle donne da copiare, *nasceva nell'animo?* [3]

1 Encyclopedie, Art Beau. — Il Milizia che dice (del Bello e del Gusto) essere un'insulsaggine l'idearsi il Bello assoluto, non ha più diritto a discorrere d'ideale. — « Le espressioni (dice egregiamente il Talia) che più fanno a Bellezza, sono d'affetti che ravvisiamo nelle cose di fuori per certa analogia che queste dimostrano a ciò che noi siamo dentro: cerchiamo in esse espressioni non già *l'idea perfetta*, il *prototipo*, come dicono, di quegli oggetti, a cui appartengono, ma una ripetizione delle più care parti dell'esser nostro, una corrispondenza di sentimenti, un aumento della nostra vita morale. »

2 Pregi e difetti di Raff. D. V.

3 Lettere Pittoriche, tom. 1, pag. 84.

Questa *idea*, si dirà, questa appunto è l' *ideale* che noi dimandiamo. Tutt'altro: voi volete depurar la natura, *raccogliere* il Bello sparso, e qui nulla di tutto ciò. Tra l'idea di Raffaello e il vostro *ideale*, è il divario stesso che è fra l' ispirazione e lo sforzo dell' uomo 1. Alla parola di Raffaello è commento, come alla vostra è confutazione, questo bel passo di Winkelmann: « Cette beauté est comme une *idée* qui naîtroit (le stesse parole) sans le concours des sens dans un esprit supérieur, dans une heureuse imagination qui auroit la force de s'élancer intuitivement jusqu'à la contemplation de la beauté divine: elle brille par une si grande *simplicité* de formes et de contours que loin de paroître avoir coûté quelque *effort* à l'artiste, elle semble avoir été conçue comme une pensée, et produite par un souffle. »

Abbiamo in contrario l' esempio di Zeusi: ma per farne un argomento valevole, converrebbe primieramente avverare il fatto; di poi vedere e le pulzelle ed il quadro, e conoscere se quell' Elena fosse veramente un composto delle cinque pulzelle, ch' egli volle vagheggiar tutte nude; poi dimostrare che tutti i valenti pittori abbian fatto lo stesso, e che non si possa altrimenti.

Del resto una prova di quel ch' io ardisco affermare si ha negli stessi principii di Mengs: « I Greci, dic' egli, furono eccellenti nella parte dell'ideale: quando rappresentarono le figure degli Dei, non mostrarono nè le vene nè i tendini; o almeno non le segnarono come negli uomini. » – E che vuol dir ciò? L'ideale è dunque riposto nel non mostrare nelle figure divine, nè le vene nè i tendini? E la natura non dava forse ai greci artisti, modelli di figure in cui non fossero visibili troppo nè i tendini nè le vene?

Gli stessi difetti che Mengs non senza ragione rimprovera a Raffaello, sono una prova per noi. « Raffaello, dice egli, conobbe come dovea far la fronte, p. e., serena o torbida, ma non avvertì qual naso e quali guance andassero bene a quella fronte. Si può togliere il naso da uno de' visi di Raffaello, e sostituirvene un altro senza far dissonanza . . . . Raffaello faceva rotondette le guance delle sue Vergini per dar loro l'aria di gioventù; ma ciò non concorda con la verità; perchè una persona che abbia le guance carnose, ha sempre la fronte divisa in varie parti pel volume de'muscoli. » – In questi difetti, come ognun vede, Raffaello, lasciata l' imitazione della vera natura, colse da una fisonomia un naso, una fronte, e la trasportò sopra un' altra. Quest' è precisamente l' ideale raccomandato da Mengs: i difetti di Raffaello adunque non si debbono che all' aver anch'egli talvolta servito a questo malaugurato ideale.

Ma ciò che mostrerà ad evidenza gl'inconvenienti della dottrina di Mengs è il passo che segue: « Le bocche delle Vergini di Raffaello hanno tutte un piccolo movimento di riso per denotare l'amore e l' innocenza della gioventù; ma questo non si accorda alla vera bellezza. Lo stesso potrebbesi dire dell' espressione di modestia che metteva negli occhi. » – Ecco la somma bellezza di Raffaello, che agli occhi di Mengs si cangia in

1 Non a caso ho detto ispirazione — Buonarroti
*Dal mortale al divin non vanno gli occhi*
*Che sono infermi, e non ascendon dove*
*Ascender senza grazia è pensier vano.*

difetto: ecco come la *bellezza morale* non sempre si accorda con certa perfezione della bellezza fisica: giacchè per amore dell'ideale fisico, la stessa modestia delle Vergini di Raffaello viene ad apporglisi a colpa.

Il vero difetto di Raffaello (con licenza di Mengs e di quanti giudicarono il Sanzio finora), poss'io a Lei, sig. Conte, dire liberamente quale io creda che sia? Non mancanza d'ideale; mancanza di spiritualità. La sua mente divina giaceva ravvolta in que' ceppi della carne che alle anime più gentili paiono attorcersi talvolta più stretti: e per quanto la naturale energia lo rilevasse, non potevano i suoi concetti non tenere sovente del materiale e del crasso. Non avea bisogno egli no di depurar la natura, ma di depurare lo specchio che gli oggetti della natura rifletteva: depurare sè stesso. Non trattavasi già di formare un bel corpo, cogliendo da varii corpi le parti più belle [1]; trattavasi di dare a' corpi uno spirito, di far nascere nella propria mente una di quelle idee che distruggono le puerili e carnali illusioni di quest'umano ideale. Trattavasi non di ridurre il vario nell'uno, ma di far percettibile a sensi l'uno nel vario [2].

« Il Carpani discorre a lungo in tre lettere questa materia del Bello ideale, confutando il Mayer che vuole solo l'imitazione della natura qual è. In alcune cose io non consento col Mayer; ma quello che credo si possa affermare sicuramente, è:

I.° Che la natura ha modelli tali da eguagliare qualunque più grande bellezza si possa imaginare dall'arte.

II.° Che se la natura ha qualche difetto sempre, sarebbe stoltezza il pretendere che l'arte possa esserne affatto senza.

III.° Che nella natura qual è, c'è sempre una ragione dell'essere precisamente a quel modo; c'è sempre una bellezza recondita, ma ineffabile.

IV.° Che quegli stessi che paion difetti servono sovente ad individuare l'oggetto, cioè a dargli carattere e originalità; servon sempre ad esprimere qualche cosa.

V.° Che l'esempio di celebri pittori ci mostra come il ritratto della bellezza naturale possa riescire sublime.

VI.° Che quanto all'espressione, è sempre necessario l'averne il tipo in natura; e chi volesse dipingere l'ira o l'amore senz'aver bene studiato facce d'irato o d'amante, farebbe cosa intolerabile.

VII.° Che se si prenda materialmente alla lettera le parole: *copiar la natura*,

1 Recherà, parmi, assai luce alla quistione un bel passo di G. B. Talia, che nel suo Saggio d'Estetica, dice: « La natura non offre solamente ne' suoi oggetti qualità belle quale in uno, quale in un altro, ma in un medesimo molte, e il più bellamente congiunte che mai si possa. Anzi può avvenire che quanto più di bellezza, in un oggetto di qualsia genere, si desideri, tanto e niente meno, per natural dono si ritrovi almeno un istante . . . Cosicchè può . . . . ridursi l'uffizio dell'ideale a cogliere il punto più intero della bellezza, da Natura offerta in passando, ed a fissarlo nella sua idea. » — Basta questo passo a mostrare l'inutilità dell'ideale nelle arti: e l'inutilità, ove si tratti di bello, è lo stesso che pedanteria, affettazione, inconvenienza. *Vedi* anche pag. 189-90 di quel Saggio.

2 *Perch' è natura altrui pinger sè stesso*
*Ed in ogni opra palesar l' affetto.*
Buonarroti. » — Il pittore si rappresenta sempre nella qualità delle opere sue. » D'Argenville. — *Ogni pittore dipinge sè stesso*: è proverbio.

vale a dire ritrarre un oggetto non solo nella sua forma, ma nell'affetto ch'egli, nell'atto del dipingere, presenta ed ispira, questo è impossibile, poichè molte volte convien dipingere oggetti non mai veduti, sebbene aventi qualità già vedute. Ma se s' intenda che l' artista possa usare una forma, un affetto, di cui non ha veduto in natura il modello quando che sia, come vogliono i difensori del Bello ideale, qui comincia l' inganno.

VIII.° Che altro è la concezione intera, intuitiva d'un tutto; altro è la penosa cura di raccogliere qua e là delle parti, perchè n'esca un tutto bellissimo: la prima è l'operazione del genio, la seconda è una chimera impossibile.

IX.° Che se di qualche pittore si narra che da più corpi raccogliesse il tipo d' una sola bellezza, non è già da credere, che costoro togliessero, come Senofonte e Platone figuratamente dicono, una parte di qua, di là un' altra; è bensì che volevano per questo mezzo aiutarsi alla concezione d' un tutto; e scegliendo di quelle bellezze diverse una sola, questa prendeano principalmente a modello, dell' altra servendosi come di scorta, a conoscere con più sicurezza e ad imitare con più precisione quelle parti che nell' una erano belle veramente; poichè la bellezza consiste in *ciò ch' è comune.*

X.° Che quand' anche si voglia concedere che il pittore possa purgare i difetti della natura, e far meglio di lei, questo non toglie che, in quanto al resto, il copiar la natura qual è non sia il meglio: se però non si creda che la natura è più difettosa che bella: poichè allora non ci sarebbe più luogo a questione.

XI.° Che la teoria del Bello ideale oltre all'essere vaga ed inutile, aggiunge all'artista uno sciocco prurito di sempre voler apporre agli oggetti ch' egli dovrebbe riverire come fonte della sua ispirazione: e così l' arte sua, di libera che pareva essere, nel campo d' una sognata creazione, divien fredda correttrice; e quasi direi, pedantesca: dove all' incontro, il profondarsi nella bellezza naturale, il farsi non già critico ma rivale della natura richiede tanta forza di meditazione, tanta finezza d' osservazione, tanta docilità di sentimento, tanta grazia e innocenza d' affetto, che non può imaginarsi disgiunta dalla originalità vera e dalla sublimità.

È tempo omai di finire. Giova intanto l' aver nel più grande de' pittori, come ne' più sommi poeti di tutte le genti ed età, trovata la pratica di quelle dottrine, che alcuni moderni letterati, fra le contraddizioni e gli scherni di tanti, annunziarono; dottrine, il cui complesso fu segnato con quell' infausto nome di romanticismo; giacchè tutte, a quel che pare, le cose del mondo hanno bisogno d' un nome.

Sono con riconoscenza e rispetto.

Di Lei, Signor Conte.

Firenze, 1 agosto 1828.

( Vedi a pag. 100 , nota)

## Sopra il quadro, creduto originale di Raffaello, e posseduto da' sigg. Brocca, negozianti in Milano.

*Al suo amico C. A. P.*

FRANCESCO AMBROSOLI.

Sai tu che nel por mano alla penna rido meco medesimo di una picciola insidia che indarno ti ho tesa, e della quale mi è forza portare al presente un doppio castigo? Perchè, a dir vero, quando ti scrissi del quadro raffaellesco posseduto da' sigg. Brocca, non ebbi altro intendimento che di trarti ancora una volta a Milano; e a questo fine tendeva quell' infinito lodarlo ch' io feci, e quell' estrema povertà di parole che usai nel descriverlo. Ma tu intanto, ostinato a startene nella tua campagna, vuoi ch' io ti descriva il quadro di cui affermi che t' ho innamorato; e così mi togli la speranza di rivederti, e mi obblighi a scriver di cosa per la quale tanto mi manca di cognizione quanto mi abbonda di amore.

Il dipinto è una tavola di ventisei once in quadrato, e rappresenta la Vergine, il Bambino e un S. Giovanni Battista in figure di naturale grandezza. Di sorte che potrebbesi ascrivere a quelle Vergini che il Quatremere collocava fra la prima e la seconda classe delle raffaellesche, lodate principalmente per la semplicità della composizione. Il sig. Brocca l' acquistò in Barcellona l' anno 1822, sopraddipinto da sconosciuto artista: e il sig. Giuseppe Molteni milanese espertissimo nell' arte sua, gli tolse quello straniero oltraggio, restituendo all' Italia, dove nacque, un bel quadro di Raffaello.

La Vergine, quasi nel mezzo, con un ginocchio a terra amorevolmente colla sinistra raccogliesi in grembo il picciolo S. Giovanni, e colla destra leva dolcemente un velo di capo al Bambino Gesù che le dorme dappresso. Il S. Giovannino puerilmente ridendo addita colla destra il Bambino, mentre si fa sostegno della sinistra, appoggiata sul ginocchio della Madonna. Questo gruppo è collocato in mezzo a piacevol verdura: da lontano vedesi un paesaggio: da un lato un pastore e due pecore, e dall' altro un vecchio che i più credono S. Giuseppe.

La postura della Madonna, tutta propria dell'amore materno, ha ricevuto dall'ingegno dell'Urbinate una cotale dignità di cui per sè stessa non parrebbe capace: e la leggerezza con cui ella solleva il velo dal volto del dormiente, e lo sguardo d'amore e di riverenza con cui mal può dirsi se lo contempli o lo adori, inducono a confessare che il dipintore

Raffaello dip. Piccozzi dis. Bruti inc.

*Dall' Originale di Raffaello posseduto dal Sig.r Giô. Brocca in Milano. Esso è in tavola Metri 1.$\frac{3}{10}$ in quadrato*

per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.

trasse dal suo soggetto una sovrumana inspirazione. E nondimeno non si può dire che questa volta Raffaello abbia dato alla Vergine quella ideale beltà che immantinente si annunzia nel suo complesso come pura creazione della fantasia: no, tu vedresti una giovine di possibil bellezza, anzi di bellezza vincibile; le sue forme non sono fuori dell' umana natura, e solo in lei è divino l' animo che le traspare mirabilmente dal volto. Il S. Giovannino, ginocchioni anch' esso colla Madonna, segna ai risguardanti il Bambino, e con infantile sorriso par che gl' inviti alla contemplazione di quelle divine bellezze. Il suo riso è dipinto con incredibile verità; il suo gesto è fanciullesco e vivace; diresti ch' ei tutto si move, e nondimeno si scorge ch' esso pure non mette voce per tema di svegliare il Bambino; e tutta la sua figura non nuoce punto nè alla quiete del quadro, nè alla riposata dignità della Vergine. Nel Bambino poi è mirabile a vedersi con che arte Raffaello seppe tutto insieme ed esprimere l' abbandono delle membra nel sonno, e conservare la dignità necessaria al soggetto. Esso non giace, ma posa; mezzo fra seduto e disteso: il suo volto è di fanciullo che dorme, ma dorme un sonno sì lieve che non ne scapita punto la bella ingenuità della faccia: il suo labbro è immoto, ma diresti che stà per aprirsi al sorriso: i suoi occhi son chiusi, ma giureresti che, aperti, sono i più begli occhi del mondo. Quello insomma che costituisce, al parer mio, la meraviglia di questo quadro si è che in esso non vedi parte alcuna di cui non paia di poter trovare il modello nell' umana natura, e nondimeno tutto sforza a confessare che Raffaello dovette sollevarsi al di sopra di questo mondo per trovarne in uno migliore il concetto.

Io ti parlo di Raffaello, come se fossi ben certo che questo quadro è opera di quel divino; e certo per cosa di Raffaello ho udito nomarlo a moltissimi intelligenti. Tuttavolta è da confessare che alcuni lo tengono in conto di copia, della quale dicono che l' originale (posseduto già tempo da Luciano Bonaparte) è ora in Inghilterra: nè a me si appartiene d' interporre la mia opinione in così difficile controversia. Mi basta di poterti affermare, essere il quadro sì bello, che a guardarlo mette la gioia nell'animo; e poichè molti de' più celebrati artisti (e fra questi l' egregio pittore sig. Gaspare Landi) l'han predicato pubblicamente per dipinto da Raffaello *, ben possiamo crederlo tale anche noi nel nostro segreto, se ciò ne giova. Egli è poi certo che o nessuno di questi due quadri è originale, o soltanto a quello de' sigg. Brocca è debito quest' onore; perchè a moltissimi segni può giudicarsi, che da questo fu copiato quello di Luciano. E fra questi segni, due soli voglio toccarne che mi sembrano principalissimi: primo, che la

* In una sua lettera, indiritta da Roma li 26 febbraio 1825, al sig. Luigi Fontana in Piacenza così si esprime intorno ad esso quadro.

« Il quadro di Raffaello posseduto dai sigg. Brocca in Milano . . . . . mi parve uno dei più belli, di quel sommo maestro, e forse dipinto poco dopo il famoso di Foligno . . . . Ricordo che Luciano Bonaparte ne ha posseduto uno, che oggi è in Inghilterra (presso Lord Staffort). Poteva essere una replica, ma certamente molto inferiore . . . . . Io credo il quadro de' sigg. Brocca uno de' più squisiti di Raffaello, ed il più perfetto ch' io abbia veduto di codesta composizione ».

Ricorda in questa lettera una antica copia passabile, posseduta dal cav. De' Rossi, banchiere.

tavola de' sigg. Brocca, contuttochè sia quadra porta l'impronta di una cornice rotonda che in qualche tempo le fu sovrapposta; e la tavola di Luciano è rotonda, e manca appunto di quelle parti che nella tavola Brocca sono al di fuori del segno impresso dalla predetta cornice *. Poi nella tavola di Luciano molte minute parti del quadro son difettose, e il pastore non ha la verga nè le pecore dinanzi a sè, e il S. Giuseppe pare che accenni col braccio sinistro, mentre nella tavola milanese lo stende lungo un bastone da cui pendegli a tergo un fardello. Da questi e da molti altri indizii si trae per alcuni la conseguenza che il quadro di Luciano fu copiato da quello de' sigg. Brocca quando questo avea già sostenuto l'ingiuria di una cornice rotonda che lo copriva in parte, siccome si riconosce ben osservandolo, e quando il tempo e la negligenza degli uomini l'aveano fatto sì sporco, che le parti più picciole non si scopersero all'occhio di chi ne fece la copia. Ma come in questo mondo non è alcun male sì grave da cui nascer non possa un qualche bene, così il sucidume ed il fumo questa volta ci conservarono un quadro di Raffaello, o degno di Raffaello. Perocchè soltanto quel velo che copriva la prima pittura potè impedire la fusione dei secondi sovrapposti colori coi primi, e così per tanti anni ci ha conservato sotto un mediocrissimo dipinto questo bellissimo, del quale io non ho potuto ritrarti neppur la millesima parte delle bellezze **.

Milano, 5 gennaio 1826.

* Aggiungi che questa variazione è massima, perchè li veri intelligenti dell' arte osservano che questo gruppo di figure è meno fatto pel tondo che pel quadrato; poichè non vi si riscontrano quelle linee di composizione adattate alla forma circolare che Raffaello indusse in altri tondi, e segnatamente nella famosa *Madonna della Seggiola*. Infatti ove Raffaello avesse ideato una composizione circolare non avrebbe trascurato di meglio situare le sue figure, affine di evitare la mostruosità, che si scorge nel quadro di Luciano, voglio dire, di mozzare l'estremità del piede sinistro di S. Gio. Battista.

** Oltre alle incisioni di questa composizione eseguite sul quadro di Londra, o su qualche altra copia, e che noi abbiamo ricordate a pag. 100 nelle nostre note, havvene un'altra moderna dello stesso soggetto; ma tra gli altri divarj osservasi il S. Giovanni in profilo: attitudine meno graziosa, che toglie al quadro gran parte di vita e di quel movimento, che pone lo spettatore in relazione col quadro, e ne lo fa quasi esser parte.

Ora li sigg Brocca hanno fatto eseguire del loro quadro un diligentissimo disegno dal sig. Vincenzo Raggio, e 'l cav. prof. sig. Giuseppe Longhi lo sta intagliando, per cui avremo presto un' incisione degna dell' originale.

La signora Camilla Guiscardi, che a buon diritto si è meritata il titolo di brava pittrice, seppe sì bene copiare in miniatura sull' avorio la tavola de' sigg. Brocca, che a giudizio de' professori ha conservato in sommo grado tutto il bello sublime dell' Autore.

*Raffaello dip* — *Pierozzi dis* — *Bridi inc*

*Dall' Originale posseduto dal Signor Carlo Sanquirico di Milano.*

Per Francesco Sonzogno q.m Gio. Batta di Milano 1828

( Vedi a pag. 100, nota )

Sopra un quadro attribuito a Raffaello, posseduto dal sig. Carlo Sanquirico; ed un altro di Fra Sebastiano del Piombo, posseduto dal sig. Antonio Bozzotti, ambidue di Milano.

---

*Al sig. Angelo Longhena ingegnere-architetto*,

Francesco, fratello.

Ti ricordi, quando nella state passata, siamo andati assieme a visitare tutte le opere scelte di pittura, che raccoglie in sè cotesta nostra patria, Brescia? Allora tu, trovandoti nella sceltissima Galleria Lechi a contemplare quelle insigni dell'Albano, del Callisto, del Corregio, del Domenichino, di Gaudenzio, del Francia, di Lattanzio Gambara, del Luino, del Mantegna, del Moretto, dei Palma, del Parmegianino, del Tintoretto, del Tiziano, di Paolo Veronese, e di tanti altri, che la adornano, mi richiedesti se di Raffaello, ond' io particolarmente mi occupava, non ve n' era quivi nessuna: perchè vedendo quant' era l' eccellenza di quelli, ti pareva pure impossibile che le opere di questo potessero superarla di tanto, come avevi sentito ripetere più volte. Allora siamo giti alla casa del conte Tosi, e senza fermarci a rivedere que' tanti monumenti preziosi e diversi delle Arti Belle che possiede, pigliammo via direttamente al suo *Redentore*. Quale fosse in quell' istante la tua maraviglia, è inesprimibile; perchè, trasportato dall' entusiasmo nella contemplazione di quel patetico dipinto, ti mettesti ad esclamare: che chi non vedeva un' opera del Sanzio, non avrebbe mai provato nell' animo il dolce incanto della sublime pittura! E in fatto questa tua sentenza, quantunque un po' troppo precipitata, non avendo veduto tutto in pittura, s' accorda con l' altra generalmente adottata, *esser Raffaello il principe de' pittori.* Tu allora ti trasportavi meco colla mente a Roma, a Firenze, a Parigi, a Londra, a Madrid, e volevi essere col desiderio in ogni luogo, dove conservansi le opere di quel Divino, per bearti l' animo nella loro contemplazione: anzi da quel momento hai formato il progetto di recarti meco alla visita di esse tostochè le circostanze ne lo permettessero. Ma quella determinazione era figlia forse immatura di quel tuo forte sentire, e nè tu nè io pensavamo in quel momento che per effettuare cotali progetti abbisognano certi mezzi, e certo ozio, onde noi propriamente manchiamo. Ecco la sola causa che mi fa invidiare al ricco quell'opulenza, e quell' agiatezza di cui tante volte non sa approfittare come dovrebbe e potrebbe! Se per altro non c'è dato d'intraprendere lunghi viaggi per visitare i principali capi d'opera

del Sanzio, possiamo a tutto nostro agio contemplare que' pochi, che la fortuna ci ha conservato, e tuttora ne conserva appo di noi; e non defraudare l' animo nostro di que' pochissimi squisiti diletti, qual' è la contemplazione del bello, de' quali ancora n' è rimasta la libertà di godere.

Tu mi promettesti sarà bene un anno, e a voce e per lettere parecchie volte me l' hai scritto, che anche per affari di tua professione t' è uopo ritornar presto a Milano; ma non hai finora mandato ad effetto questa tua buona volontà. Se a fartene risolvere volesse bastare lo invitarti a vedere una egregia pittura che dagli intelligenti si vuole fatta da Raffaello, io mi tenterei di descrivertela: ma in ogni modo lo vo' fare, perchè se non otterrò compiuto il desiderio mio di averti qui meco per alcuni giorni, avrò l'altro piacere di tenerti vivo nell' animo quel dilettevole sentimento del bello pittorico, che tu vai scegliendo e coltivando con vero amore dell' arte, particolarmente nella maestra architettura.

So bene che appena ch' io ti dica essere un' opera dell' immortal Raffaello quella onde sono a parlarti, tu sclamerai: basta così, perchè il solo nome dell'Autore ne forma l'elogio. Eppure, mio caro, non basta; sì perchè non tutte le opere di Raffaello sono eccellentissime nel genere loro, cioè a qualunque della prima o della terza maniera appartengono, sì per le sue tre maniere che tutti conoscono, e sì per la singolarità del quadro di cui ti parlo, la quale consiste nell' averlo l'Autore medesimo replicato; ed anche nell' essere stato così squisitamente copiato da alcuno della sua scuola, che ne nacque la congettura di una doppia replica.

La pittura, di cui ti parlo, consiste in una tavola con imprimitura a gesso, alta once 18 e larga 13 milanesi, ossiano centimetri 89, per 64 ½ circa, la quale appartenne altre volte alla nobile Casa Franchi di Genova, ed ora è di ragione di questo sig. Carlo Sanquirico possessore di una Raccolta di quadri scelti, e fratello del celebre nostro Pittor teatrale. Essa rappresenta una Sacra Famiglia: quattro ne sono le figure, cioè la Madonna, il Bambino, S. Giuseppe, e 'l piccolo Battista. Il principal gruppo è formato dalla Vergine e dai due putti, come ti dirò in appresso. Il fondo del quadro circoscritto da un bellissimo orizzonte, rappresenta un luogo campestre sparso di cespugli, e di piante diverse con una lontana montagna sulla diritta del riguardante, alcune colline, un villaggio, e a poca distanza un tempietto sulla sinistra, ed un fiume che, discendendo dal mezzo tortuosamente, viene a dividere questi oggetti dalla strada posta sul davanti, ove si trovano le figure sopraccennate.

Pare che la Vergine fosse in atto di accompagnare insieme al bambino, per qualche tratto di via lo sposo, diretto alla volta di quel villaggio, e ne venisse trattenuta dall' incontro del fanciullo S. Giovanni. La Madonna è ritta su'piedi colla testa alquanto piegata per osservare il figliuol suo, che le sta colle reni e la schiena appoggiato alle cosce, e ch' Ella sostiene con la mano sinistra, stringendone il braccio manco contro il proprio corpo. La mano destra di Lei copre leggermente la testa del giovane precursore. Ella è tutta vestita, cominciando dal capo, sul quale distendesi una specie di fazzoletto

o velo bianco, che non ingombra per niun modo il viso, e che dalla parte sinistra lascia scoperta una ciocca di capegli e l'orecchio, e discendesi sulla spalla, e dalla destra le si avvicina alla guancia. Una tunica a larghe maniche, ed anche un manto che sembra attaccato all'omero destro, e di là allargarsele dietro la persona, e formarle sulla sinistra, dalla cintola in giù un discreto volume, formano il suo vestito. La tunica è di color rosso, celeste il manto. La poca incurvatura cagionata dal tenersi il figlio tra le ginocchia le avrebbe procurato inciampo in quelle vesti; ond' è che il pittore le mostra ripiegate all' insù appena sotto il seno, e così le resta libero e visibile per metà il piede sinistro, mentre l' altro non si vede per la figura del bambino che le sta innante, o meglio per la lunga tunica, che le discende fino a terra. La bellezza del braccio e della mano con cui sostiene il Bambino, e la grazia semplice e maestosa che splende nel volto della Madonna, sono degne di Raffaello, e si accostano per modo alla sua seconda maniera, che quasi ad essa le applicheresti: ma que' panneggiamenti, quelle pieghe, e dirò anche le fisonomie delle altre figure, non che i piccoli accessorj di que' lontani casolari ed altro, tengono per modo della scuola peruginesca, ch' egli è forza concludere, che questo quadro spetta alla prima maniera di Raffaello, ma essere per avventura quello che gli fece strada alla seconda.

Il Bambino, come ti diceva, sta ritto egli pure ed appoggiato fra le ginocchia della madre; salvo che ha china alquanto la testa verso quella del Battista, in atto di riceverne un bacio. Egli è in una specie di abbandono e di riposo, come fanciullo stancatosi in camminare, ond'è che ha le gambe incrocicchiate, e il braccio manco, il tenuto dalla Madre, tutto dal gomito in giù penzolone. Egli offre di faccia tutto il suo bel corpo, affatto ignudo, salvo il viso che sta in profilo, perchè sorridendo un cotal poco avvicinasi a quello del giovinetto amico.

Questi è tutto nudo esso pure; ma non offre al risguardante che il lato destro, vedendoglisi coperto il sinistro dalla solita pelle di tigre che gli si estende fino sul davanti, e che gli si vede legata intorno alla vita. Il suo atteggiamento consiste nello starsi piegato quanto basta onde baciare il volto al bambino Gesù. Ed ambi que' volti sono sparsi di un amabile sorriso, ma forse meno infantile e leggiero di quello che è proprio dell' età loro, e che Raffaello ha saputo sì bene esprimere altrove. Egli tiene nella mano destra una lunga canna, la cima della quale finisce in una Croce, e resta ad essa appoggiato. Verso il mezzo di quel bastoncello vedesi pendere una lista attortigliata di carta o di tela, su cui si capisce essere scritte le parole *Ecce Agnus Dei;* ma la tortuosità della lista non lascia vedere che parte di esse lettere.

Il S. Giuseppe finalmente scorgesi alla sinistra del riguardante già allontanato dalla sua famigliuola, e mezzo la persona nascosta da un folto cespuglio in atto di andarsene verso il villaggio sovr' indicato; ma voltatosi a guardare anche una volta i cari oggetti dell'amor suo. Egli è rozzamente vestito, con un mantello giallo, e porta sulla spalla destra un fardelletto appeso ad un bordone, ch' ei tiene con la mano parimenti diritta. Il suo volto è d' uomo di età matura e non vecchia, dignitoso, regolare. I capegli alquanto divisi e cadenti su porzione della fronte.

Il tutto assieme di questo quadro, attesa l'armonia di tutte le parti che lo compongono, e de' colori adoperativi, è di un effetto maraviglioso. Un Anonimo l'ha intagliato nel 1632 in Roma, e poscia il sig. Pesne ne ha fatta un' altra incisione in rame già da più anni, e pubblicata con privilegio del Re di Francia; ma è riuscita questa alquanto secca e stentata. Assai migliori sono riusciti gli intagli fattine uno da Nic. Larmessin pel *Gabinetto di Crozat*, l' altro da Enrico Guttemberg sopra disegno del Beaudoin per la galleria d' Orleans: ma presentano qualche variazione *. Come può essere ciò? Tu mi dimanderai. Ed eccoti, amatissimo fratello, di che trattenerti ancora per poco su questa bellissima composizione.

Egli par certo che Raffaello si compiacesse del lavoro che ti ho sin qui descritto, quanto al pensiero, alla distribuzione delle figure, al colorito, e al tutto insieme; ma che non ne rimanesse del tutto contento quanto alla esecuzione, dopo che ebbe vedute le opere della Scuola Fiorentina; cioè dopo che prese a dipingere con quello stile divino, che sogliamo chiamare la sua seconda maniera. Di questa congettura fa prova una replica almeno (se anche non furon due) che egli ne fece; e codesta replica, appartenente in passato alla regina Cristina, e di poi alla galleria d' Orleans, è ora in Londra posseduta da Lord Marchese di Staffort, che è appunto la incisa da Larmessin e da Guttemberg. Essa presenta, come ti dissi, qualche variazione sì nel paesaggio e nel fondo, come anche in alcuni accessorj delle figure e specialmente nel volto della Vergine, che si accosta di molto a quello della Bella Giardiniera, che tu sai aver l' Urbinate da quell' epoca in poi riguardato come il modello di tutte le sue Madonne: ma per rilevarle tutte e conoscerle, quantunque ne appariscano anche dalla stampa medesima, raffrontata colla pittura originale che ti descrivo, bisognerebbe aver questa di fronte a quella di Londra; siccome ha fatto il signor Sanquirico portando la sua nella casa del Marchese di Staffort, ponendo le due tavole al confronto, e lasciandone dare il giudizio ai celebri professori, e cav. West e Bigi; i quali non esitarono punto a predicarla opera del Sanzio con qualche maggiore sicurezza in quanto a quell' impronto caratteristico col quale sono distinte le sue prime opere. Sai tu che un tale giudizio, pronunciato da que' professori, in Londra, alla presenza d'un altro quadro simile, ritenuto costantemente di Raffaello, è di grande peso per la pittura del Sanquirico, comechè dessa parli troppo evidentemente da sè?

Io sono persuasissimo essere questo quadro di Lord Staffort opera di Raffaello, come è certo esserla il quadro del sig. Sanquirico. Ma nel rammentare questa replica soggiunsi, che forse non fu la sola. Diffatto una pittura affatto eguale a quella che ti ho descritta, attribuita essa pure a Raffaello, si trova nella reale quadreria di Napoli, proveniente dall' eredità Farnesiana, detta poi quadreria di *Capo di Monte*. Il signor Sanquirico peraltro, sicuro del suo originale possedimento, che avea di già sostenuto onorevolmente il confronto con quello d' oltremare, lo fe' viaggiare a colà, dove appena

* Vedi a pag. 100, nota di questo libro, da chi ora si stia maestrevolmente incidendo.

veduto da quegli accademici e intelligenti, decisero senza titubanza alcuna, che non più come opera di Raffaello si dovesse qualificare la loro, ma bensì come copia eccellente, eseguita nella sua Scuola: e n'ebbe il Sanquirico a superare molti ostacoli per ricondurre con sè il prezioso suo tesoro, che voleasi da quella Corte restasse ad adornare quel Museo.

Ti pare che dopo cotali raffronti e giudizj, abbia bisogno la pittura posseduta dal sig. Sanquirico d' altre autenticità per comprovarne la sua originalità? A me pare, che nò. Che se ti nascesse nella mente un qualche dubbio, sono certo che recandoti a vederla, siccome hai l' animo educato al bello, e sei capace di sentirlo con quella differenza che è propria delle opere divine del Sanzio, sono certo, ti replico, che non minore sarà la tua sorpresa, di quella che provasti dinanzi al Raffaello posseduto dal conte Tosi. Qui poi ad accertartene concorreranno le affermazioni de' Professori nostri, i quali tutti ad una sola voce ti ripeteranno: *è un' opera di Raffaello.*

Che ti pare? non dovresti poi tanto più oltre procrastinare la tua venuta. E giacchè mi sovviene alla mente che, discorrendo teco un giorno della Istoria del Sanzio, parlammo a diporto de' suoi contemporanei, e ridemmo fra noi in silenzio di tutti coloro che si sforzarono malamente di voler stabilire un confronto di superiorità tra questo e 'l Buonarroti, onde cantò l'Ariosto:

« *Michel, più che mortale, Angiol divino:*

e tu, maravigliandoti della generale asserzione, che questi si unisse a Fra Sebastiano del Piombo e lo accomodasse de' suoi disegni, in che era poco esperto, per abbattere la opinione de' Romani, troppo favorevole a Raffaello nel concedergli tutto il primato nella pittura; mi andavi manifestando un nuovo desiderio di vedere un qualche dipinto di Sebastiano, o Bastiano, com' altri il dicono, il più celebre della scuola giorgionesca, nella verità del colorito.

Ebbene sappi che potrai soddisfare all' animo tuo anche in questo.

Due sono, a mia cognizione, le pitture di Sebastiano, difficilissime da potersi avere, che si posseggono in Milano: l'una già conosciuta nella galleria Pino, l'altra scoperta e venuta in possesso recentemente del sig. Antonio Bozzotti orefice, della quale appunto vo' tenerti parola.

Rappresenta questa uno di que' soggetti trattati da lui a preferenza, un Cristo a mezza figura naturale che porta la Croce, sopra tela con imprimitura a gesso alta once 17 ¼ e larga once 14 ¼ milanesi, ossiano centimetri 85 ⅓ per 71 e ½. Appena tu vedi questo dipinto, sapendo che Sebastiano non valeva poi tanto nel disegno da competere col Sanzio, ti ci fermi col pensiero sopra, e non puoi trattenere la mente a riconoscervi nel nerbo, nella franchezza e nell' impronto il carattere del disegno michelangiolesco. E chi sa che Bastiano non dipingesse questo soggetto, dopo d' avere già operato la Pietà che era a'Conventuali di Viterbo, la Trasfigurazione, la Flagellazione, e le altre pitture che condusse a S. Pietro in Montorio di Roma, le quali tutte trasse da' disegni del Buonarroti? In quanto poi al colorito non lascia dubbio alcuno che sia

opera sua: e se nel ritratto ch' ei fece a Pietro Aretino sono tanto da lodarsi i cinque neri diversi che distinse nelle sue vesti, in questa tela restiamo stupefatti forse in maggior grado alla verità sorprendente, onde sono resi i colori delle carni, della tunica bianca, e del legno della Croce, i quali ti si presentano come li vedessi in natura, e ti illudono all'evidenza. L' espressione del volto è quella chiaramente d' un Uomo Dio che patisce pel genere umano; e mi pare che basti il dirtelo, perchè, essendo iniziati nei divini misterj della nostra Religione, bisogna vedere e trovarsi innanzi a questa pittura, la quale parla più dessa all' animo, di quello che si possa colle parole esprimere. Aggiungi che questi soggetti semplici di una sola figura sono quelli che trattò Sebastiano in gran numero, e ne' quali a giudizio del Lanzi e di tutti color che sanno, si può trovare con maggiore sicurezza Fra Sebastiano, veramente tutto da sè: a differenza dei quadri composti ne' quali si sa, *ch' era lento*, *irresoluto*, *facile a promettere*, *difficile a cominciare*, *difficilissimo a compiere.*

Non vorrei, perchè io ti ho parlato d' un' opera eccellentissima di Fra Sebastiano, e della gara che questi tentò sostenere coll' Urbinate, che tu pensassi che ne portasse in qualche sua opera il trionfo, comunque l' affermassero alcuni biografi e storici di que' tempi. Bastiano non potrà mai essere estimato nell' arte come Raffaello; ma solo in quelle opere che eseguì sul disegno di Michelangelo, o dopo d'avere in queste sentito energicamente tutta l' importanza del disegno, si può avere come secondo; vale a dire quegli, le cui opere più di quelle d' ogn' altro possono aspirare al vanto d' avvicinarsi al merito indefinibile del Sanzio. Ma stia questo fra noi due, chè non oserei dirlo ad altri.

Tu mi vai rimproverando sempre chè non ti scriva più di frequente di quello che faccio; questa mia lunga lettera sono persuaso che ti terrà luogo di tante altre che non ti ho scritto in passato, e ti terrà soddisfatto per buona pezza di tempo avvenire. Dovresti pur sapere che per vivere la vita onestamente, mi conviene occuparmi senza riposo dalla sera alla mattina, chè non mi resta tempo a distrarmi in altro!

Conservami sempre l' amor tuo.

Milano, 15 luglio 1828.

( Vedi a pag. 140, nota )

## Sopra il ritratto di Antonio Tebaldeo, dipinto da Raffaello, e posseduto dal cav. e professore Antonio Scarpa in Pavia.

---

### *Il conte cav.* Luigi Bossi, *al Traduttore italiano.*

F. Longhena.

Mentr'io bramoso di contribuire al nobile lavoro da lei intrapreso col tradurre la bella vita di Raffaello del sig. Quatremere de Quincy e coll'arricchirla di copiose note, andava cercando se trovare si potesse alcuna notizia intorno quell' esimio pittore e le sue opere, oltre quello che scritto io ne aveva nelle mie note alla Vita e Pontificato di Leone X del sig. Roscoe, mi venne fatto di vedere in Pavia presso il celebre cavaliere professore Scarpa, possessore, come Ella ben sa, di molti quadri che dire si possono *capitali*, un ritratto bellissimo che certamente dee riguardarsi come opera di quel sommo pittore, tutte concorrendo le prove a dimostrare che quella sia l' immagine di Antonio Tibaldeo, o Tebaldeo come scriveva l' Ariosto, dipinta dall' Urbinate mentre quel giureconsulto e poeta era nel fiore dell' età sua, e nel momento della sua maggiore celebrità, per commissione probabilmente di Lucrezia Borgia, che quel poeta aveva ne' suoi versi celebrata.

Noto è che il Tebaldeo, nato in Ferrara verso l'anno 1457, recossi in Roma, ove coltivò con ardore la poesia italiana e latina, e fu l' emulo anzichè il rivale di Serafino Aquilano, nato nel 1466, e chiaro rendutosi in Roma al cominciare del secolo XVI, essendo state in Roma pubblicate le sue poesie nell' anno 1503, come quelle del Tibaldeo lo erano state in Modena nel 1498 e nel 1500. Fu detto persino da qualche moderno scrittore della storia letteraria, che que' due grandi ingegni erano stati tra i primi che scosso avevano il giogo della barbarie, la quale ancora sfigurava in que' tempi la poesia italiana, sebbene ecclissate fossero in appresso le glorie loro dagli scritti del Bembo, del Sadoleto, del Sannazaro.

Sul principio adunque del secolo XVI può credersi dipinto dall' Urbinate il ritratto del Tibaldeo, mentre tuttora glorioso era il suo nome in quella città, e mentre recente era la memoria delle lodi da esso date a Lucrezia, per cui un *Lino* fu detto dall'Ariosto, come Ercole Strozza fu appellato un *Orfeo*.

Questo potrebbe anche servire a render ragione della diversità che si trova tra i lineamenti del Tibaldeo in questo ritratto, e quelli espressi dall' Urbinate medesimo nel

Parnasso; lavoro eseguito di là a molti anni, e forse mentre più non era in Roma, o non viveva il Tibaldeo: al che può aggiugnersi che forse capricciosamente e solo in tempi recenti, fu ad esso attribuita quell' immagine nel Parnasso. Un simile dubbio viene grandemente rafforzato dalla osservazione che nella edizione delle *Stanze di Antonio Tibaldeo*, stampate unitamente ad alcune altre di *G. Mozarello* da Ferrara, per Nicola Zopino nel 1522: e in altra di tutte le sue opere poetiche, eseguita in Venezia da *Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini*, nel 1525, veggonsi in fronte due ritratti intagliati in legno, i quali per i lineamenti del volto, e per i capelli cadenti lungo le spalle, molto si assomigliano a quello del celeberrimo *Scarpa*, di cui si è parlato sin' ora, e punto non si accostano a quello che si suppone dipinto nel *Parnasso*; sebbene piccola differenza passasse tra l' epoca in cui fu eseguita quell'opera, e quella in cui furono pubblicate le dette edizioni.

Tutto si accorda per far credere che questo sia veramente il ritratto del Tibaldeo, dipinto da Raffaello; quello di che fa menzione il sig. Quatremere alla pag. 140 di questa edizione italiana, e che egli dice non conosciuto, se non che per un breve elogio fattone dal card. Bembo; l' aspetto grave e pensieroso, con un misto di piacevolezza, la chioma ben arrotondata a forma di zazzera, il berretto dottorale e la toga nera, coperta in parte da una pelliccia; e il fondo del quadro potrebbe indicare che esso fosse dipinto in Roma, vedendovisi molte fabbriche, alcune finite, altre circondate da tavolati e da armature di legno, ben consentanee al genio di Raffaello che molto nell' architettura si occupava, come è stato messo in chiaro dal nostro Francesconi; e un monumento di figura circolare, che in qualche modo ci richiama al pensiero quello di Cecilia Metella a Capo di Bove. Il paese bellissimo a sole nascente e cielo sereno, il terreno leggermente ineguale, privo d' alberi e non del tutto di verdura, le macchiette sparse qua e là con molto artifizio, mentre ricordano i dintorni di Roma, presentano pure oggetti che non di rado si ammirano nelle opere raffaellesche. Si scorgono altronde nel ritratto i caratteri ben indicati dal Bembo; quella naturalezza per cui non avrebbe potuto non essere somigliantissima, quella nobiltà di tratti e quella finitezza, per cui paragonare potevasi coi ritratti del duca d'Urbino e del Castiglione, se in quanto appartiene al rassomigliarsi, come era opinione del Bembo non li vinceva.

Le aggiugnerò che il quadro è ottimamente conservato nelle parti principali, e che se vi si trova qualche piccolo guasto, questo è fortunatamente caduto su le accessorie o su le meno importanti. Quanto ad una più minuta descrizione del quadro, io altro far non posso che rimetterla alla lettera, che il celebre professore da me richiesto si è degnato di scrivermi in data delli 9 passato gennaio, e alla descrizione che quegli stesso si è compiaciuto di fare nella scheda unita.

Desideroso che questa comunicazione possa servire di nuovo argomento alla vita che sta per pubblicare, accrescendo il numero delle opere di quel sommo pittore, o piuttosto facendo rivivere una delle di lui opere conosciute, che da lungo tempo credevasi perduta;

G. Garavaglia dis. ed inc. — Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batt.a di Milano 1818

ANTONIO TEBALDEO

e presentando altresì una immagine che destare dee qualche interesse negli amatori della storia letteraria, ho il piacere di riverirla distintamente, e dirmi . . .

Milano, 7 aprile 1827.

*Lettera del cav. prof.* Antonio Scarpa *al conte e cav.* Luigi Bossi.

Avendo voi dato un'occhiata alla sfuggita al mio Tibaldeo, e nella supposizione che non vi possa dispiacere di averne i connotati, onde fare al medesimo un *passaporto* in regola, vi trasmetto quanto ho creduto bastante, per ora, a qualificare il soggetto. Il nostro Garavaglia farà il resto, a suo tempo, col suo bullino *.

Mi piacerebbe che il Quatremere avesse conoscenza di questa scoperta. Sono certo che ne avrà piacere. Se vi si presenta occasione, informatelo della cosa o fatelo informare. Sono ecc.

Pavia, 9 gennaio 1827.

*Segnato*

A. Scarpa.

*Descrizione del quadro.*

Sopra antica tavola, mezza figura di grandezza naturale, appoggiata colla mano sinistra ad un tavolino, e coll' altra tenente un rotolo di carte.

Uomo di mezza età, d' aspetto grave e cogitabondo, piacevole però.

Capelli prolissi e folti, cimati circolarmente a foggia di zazzera.

Berretto dottorale in capo.

Pellíccia sopra toga nera aperta su l' innanzi.

Sotto la toga la camicia a pieghette perpendicolari, la quale copre circolarmente la sommità del petto da una clavicola all' altra, lasciando a nudo tutto il collo sino al jugulo.

*Fondo del quadro.*

Il fondo del quadro presenta un paese a sole nascente e cielo sereno. Il terreno è ondulato, pressochè senza alberi, come il terreno nei dintorni di Roma.

Vi si veggono rappresentate delle fabbriche finite e delle non finite, circondate da armature di legno e da tavolati. A molta distanza scorgesi un monumento *circolare*, che richiama alla memoria in qualche modo quello di *Cecilia Metella.* Su la via che vi conduce, sono rappresentati, in macchietta, uomini ed armenti, ed un uomo a cavallo mosso al galoppo con singolare vivacità e leggiadria.

* Questo voto del celeberrimo Professore è stato compiuto: ed egli è rimasto contentissimo del disegno da prima, poi dell' intaglio in rame, che l'egregio sig. Giovita Garavaglia ha maestrevolmente eseguito, e che adorna questa edizione.

( Vedi a pag. 144, note )

## Sopra il ritratto di Bindo Altoviti, creduto erroneamente quello di Raffaello, da lui stesso dipinto.

---

### *Ad un suo Amico.*

Il cav. Tommaso Puccini.

È dunque vero, che il famoso ritratto di Raffaello ha cambiata la casa Altoviti di Firenze con la R. Pinacoteca di Monaco? Ma la legge non proibisce la estrazione dei monumenti dalla Toscana senza l'assenso in iscritto del direttore della R. Galleria? Come dunque avete assentito a spogliar la patria di uno così raro, così prezioso, e di tanta celebrità? Vera verissima è pur troppo la perdita: cinque mila zecchini offerti dal principe Poniatowski non valsero a sedurre il padre, e tremila cinquecento han sedotto il figlio, o piuttosto l'amministratore di quel ricco patrimonio, per rinunciare al più bell'ornamento della famiglia Altoviti. Le leggi toscane de' 26 decembre 1754, e de' 16 gennaio 1781, proibiscono la estrazione di qualunque siasi monumento delle arti, senza la permissione del Consiglio di Stato, a cui appresso fu sostituito per farne le veci il direttore della R. Galleria: ma queste leggi quanto sollecite di preservare alla Toscana i capi d'opera delle arti, erano altrettanto aliene dall'impedire l'arbitrio, che ciascun proprietario aver deve sulle cose sue; e perciò non davano a noi che la prelazione sugli estranei. Io dunque invitato da Tilly presidente alla Galleria di Monaco ad accordargli la libera estrazione di questo ritratto, com'era del mio officio il sostenere la nostra prelazione, così ricusai di prestarmi alle sue istanze, ne sospesi la esecuzione, ed inoltrai una memoria alla Giunta per informarla del fatto, delle leggi, della rarità del monumento, e del danno gravissimo, che avrebbe a noi cagionato la perdita. Tilly mi conosceva troppo per non sperare, ch'io per qualunque obbietto mi fossi rimosso dalla mia determinazione; e perciò convenne in voce, che io non poteva condurmi altrimenti; in fatti poi si crucciò meco, si dolse con gli amici, che io gli avessi per siffatta maniera intorbidato l'affare, e questo concluso, lieto della vittoria, che dovè intieramente ai 3500 zecchini, partì in così buona compagnia da Firenze, senza pur salutarmi. Dopo la narrazion del fatto, potrete piangere col vostro amico la perdita, ma non condannarlo come autore, o complice della medesima.

Mi domandate in seguito quale opinione io m'abbia dell'opera, e della sua

rappresentanza. La giudico originale di Raffaello, e della sua più robusta e grandiosa maniera. In poche parole parmi aver data così piena risposta alla prima parte della vostra dimanda.

Alcuni tratti, che adombrano in parte la immagine di quell' egregio maestro, hanno accreditata la opinione, che il ritratto in questione rappresenti lui stesso. Io sono però di contrario sentimento, e stimo esser questo il ritratto di Bindo Altoviti, che a quella età vivea in Roma applicato alla mercatura, amico delle arti, e degli artefici. Non nego, che un ritratto incognito per una tal coincidenza di forme con altro già noto, possa e debba anche giudicarsi lo stesso; ma questo solo riscontro di fisonomia è però sempre ambiguo, può aversi per una plausibil congettura, non mai per una prova evidente: tanto vero, che non vi è forse alcuno, che non abbia da narrare un curioso accidente nato dalla perfetta rassomiglianza di due individui; è poi fallacissimo, anzi di niun valore nel caso nostro, perchè contraddetto dall' autorità di scrittori gravissimi, dall' uso del pittore, e da una maggior congruenza di ragione, per crederlo il ritratto di Bindo Altoviti. Infatti il Vasari, che potè esser informato da Bindo Altoviti medesimo, di cui fu coetaneo, alla vita di Raffaello così si esprime: *A Bindo Altoviti, fece il ritratto suo*, che in buona lingua toscana significa il ritratto di Bindo; perchè altrimenti avrebbe detto, o *per Bindo Altoviti fece il ritratto suo*, o *a Bindo Altoviti fece il ritratto di sè*. Diranno forse taluni, che da una foggia men propria di esprimersi non può trarsi alcuna illazione, quando, come nel caso, si tratti di uno scrittore, che per quanto di molta grazia ed eleganza di stile, non fu poi corretto tanto, che gli scritti di lui meritassero aver luogo tra i testi autorevoli della nostra lingua. Sia pur vero ciò, ch' essi dicono; ma sarà sempre vero altresì, che a dicifrare l' equivoco di una espressione non può trovarsi altro più sicuro interprete che l' autore medesimo. Ebbene, il Vasari nella vita stessa di Raffaello facendo menzione del ritratto, ch' egli fece ad Angelo Doni così scrive: *Angelo Doni gli fece fare il ritratto di sè.* Così alla vita di Andrea del Sarto dice, che Baccio Bandinelli, venutagli fantasia d' imparare a colorire in olio, e conoscendo, che niuno in Fiorenza ciò meglio sapeva fare di esso Andrea, *gli fece fare il ritratto di sè.* Sapeva dunque alla opportunità usare dei termini proprj di relazione; diceva *suo* quando questi al paziente, diceva *di sè* quando dovean riferirsi all'agente. Ma perchè non restasse alcun dubbio, che il pronome *suo* si riferisse a Bindo Altoviti, immediatamente soggiunse *quando era giovine.* Il ritratto infatti non annunzia età più provetta di anni 20, o al di più anni 22. Dissi, che questa enunciativa rimoveva affatto ogni dubbio; 1.° perchè la qualità di giovane è più da presumersi aggiunta per individuare Bindo Altoviti, il quale, quando scriveva il Vasari, era già vecchio, che non Raffaello, il quale da gran tempo aveva cessato di vivere sul più bel fiore degli anni suoi; 2.° (e questa non è una mera presunzione, ma una prova incontrastabile di fatto) perchè qualora la detta espressione dovesse rapportarsi a Raffaello, lo stile di questo ritratto, che ce lo annunzia nella più perfetta maturità dell' arte, sarebbe in aperta contraddizione con la sua gioventù, essendo allora,

come si può osservare in tutte le sue prime opere, e nel ritratto stesso, che di lui si conserva nella Galleria, giovine del pari la maniera del suo dipingere. Nè mi si dica, che essendo vizio comune degli uomini di comparir sempre più giovani, che infatti non sono, abbiano perciò i pittori, ritraendo le immagini altrui, contratta l' abitudine di ringiovanirli, senza pure accorgersene nei proprj ritratti. Raffaello usava altrimenti. Non ringiovanì punto la immagine, che jugata a quella del suo maestro espresse di sè nella Scuola di Atene. Infatti, e perchè ritrarsi in età più giovanile? Ingenuo qual era abborriva dalla menzogna, avrebbe dovuto rinunziare alla perfetta rassomiglianza; correva il rischio di non incontrare il genio di Bindo presentandogli una copia diversa dall'originale; e la diminuzione di pochi anni avrebbe anzi tolto, che aggiunto carattere e bellezza alla pittura. A tutti questi riflessi aggiunge gran peso l'autorità dell'Armenini. « *Dei veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, in 4.° »; il quale alla pagina 191 così si esprime: *Se ne trovano pur molti* (*ritratti*) *per mano di Raffaello in Fiorenza già da lui fatti in Roma al tempo di Leone, e di Clemente, ritratti da lui miracolosamente con* (come) *Bindo Altoviti.* E qui è da notarsi, che all'epoca, in cui scriveva l'Armenini, il detto ritratto era già stato trasferito da Roma a Firenze, dove si è conservato fino a questi ultimi giorni, nei quali ha cambiato (nel 1808) padrone e contrada. Questa traslazione però deve essere posteriore all' anno 1554, quando Bindo viveva tutt' ora; perchè avendo egli seguito le parti dei Senesi contro Cosimo, era proscritto, e Cosimo in quell' anno donò a Giovanni de' Medici conquistator di Siena i beni, e le case, che Bindo possedeva in Firenze.

Dunque riassumendo il sin qui detto, la sana interpretazione del Vasari, la fede, che la buona critica c' insegna doversi prestare a lui, e all' Armenini prossimi a quell' epoca, e bene instrutti nella storia delle arti amendue; tanti riflessi dedotti dall' uso dell' autore, e dalla maggior convenienza della cosa medesima, prove son queste molto efficaci, e certamente di altro valore, che non quella unica desunta dalla affinità delle forme, per essere convinti, che il ritratto in questione rappresenta la immagine di Bindo e non di Raffaello: senza che possa trarsi alcuna illazione in contrario della foggia del vestimento; perchè la berretta quadra, ed il saio, lungi dall' essere caratteristici di alcuna professione, dignità, o magistratura, erano a quella età comuni a tutte le persone ben nate, nè convenivano più ad un pittore, che ad un mercante, qual era Bindo Altoviti.

( Vedi a pag. 151 , nota )

## Sopra quattro Cartoni e lucidi, eseguiti mirabilmente sulle quattro più stupende opere di Raffaello, che si trovano in Ispagna.

*Al chiar. sig. march.* GIUSEPPE PALLAVICINI

MELCHIOR MISSIRINI.

A lei, sig. Marchese, di sì alto ingegno, di sì rara bontà e tanto innamorato delle umane arti, non voglio lasciare di dire prima che a nessun altro, che oggi appunto 12 novembre, con mio sommo diletto, mi è occorsa la felice occasione di vedere Cartoni esatti e lucidi, giunti pur ora a Roma, condotti da esperta mano delle esimie pitture di Raffaello, esistenti a Madrid, e di poterli esaminare in compagnia di pittori valentissimi. Oh le meraviglie dell'arte, che sono questi lavori! E come che siano in Cartoni, nulla perdono della loro bellezza e grandezza, avvegnachè le opere del Sanzio, che si rilevano per le parti sode, massicce, e fondamentali dell'arte, presentano anche solo nel disegno l'altezza del concetto, l'armonia della disposizione, l'eleganza delle forme, la squisitezza delle movenze, la divinità de' sembianti, e le più nobili e dolci affezioni del cuore, colla base de' quali principj la parte dell'esecuzione vorriasi forse estimare accessoria.

Rappresentano questi Cartoni la Vergine detta la Perla: la Madonna del Pesce: la Visitazione: e il quadro conosciuto sotto il nome dello Spasimo.

Quattro opere sono, e quattro diversi caratteri esprimono, cioè il primo la grazia: il secondo la dignità: il terzo la vera imitazione della natura: e l'ultimo una possente espressione significata colle note più flebili del dolore. Tanto si fa chiaro contenersi in Raffaello tutti gli aspetti, e i pregi della pittura, i quali uniti alla scienza intellettuale di recare nelle sembianze, e negli atti, gli spiriti, i pensieri, e tutti i moti dell'animo, lo donano del primo alloro nell'arte sua.

La Vergine della Perla ha una sembianza, che affatto si discosta dalle altre Vergini dipinte dal nostro maestro: perchè il suo sorriso è più aperto: la sua vita, ed energia è maggiore, e diresti veracemente, che parli al Divin Figlio, il quale pare, che le chiegga alcun suo consentimento.

Quasi tutte l'altre Vergini di Raffaello compongonsi alla modestia, all'umiltà, alla meditazione, e sono sparse d'unzione e santità. Esse t'inteneriscono, ti compungono, e

ti colmano di santo timore e veneranza: ma questa ti affida, e crederesti potere con minore sbigottimento avvicinare la tua fragile umanità a quella sua grazia divina.

Lascio l' altre parti della composizione, che tutte rispondono a quella preziosa leggiadria.

La Madonna del Pesce può dirsi il vero tipo della dignità, e nobiltà maestale di una Vergine. Grave è la sua sembianza, ma non tanto, che perda quel celeste raggio amoroso, che sempre sfavilla sulla fronte della Nostra Donna. Mirabile è il movimento del Divin Figlio, che già più non siede sulle braccia materne, ma preso da un desio fanciullesco tutto protendesi e slanciasi verso Tobia. Il punto misurato colto in quest'azione fa fede della compostezza dell' animo del dipintore nel significare i moti, avvegnachè una linea di minor movimento non avria reso il concetto, e una linea maggiore lo facea eccedere: il quale atto, e la qual misura deesi ripetere forse anche dalle forme sì pure, dilicate ed agili, che converriano più a uno spirito che a una persona.

Sorprendente è il volto dell'angelo Raffaele, ed augusta la venerabilità del sembiante di S. Girolamo. Oh di quanti sigilli è impressa la fisonomia di questo santo Padre! Tutto ivi leggi di lui: la forza della mente: il fuoco dell' anima: la sua austerità: la sua dottrina!

La Visitazione è un capolavoro di naturalezza. Non sai se sia lo incontro dell'amicizia coll' amicizia: della parentela colla parentela: ma ben conosci essere l' abbracciamento di due persone divine.

Amendue annunciano nel disegno della figura lo stato in che si trovano, e amendue pare, che se lo rivelino. Se non che la Vergine è più umilmente pudibonda, ove la Madre del Precursore porgesi più sicura, e gli occhi suoi hanno una significazione eloquente, e tutta la sua sembianza vive, e spira animosa.

In fine il componimento dello Spasimo è un miracolo di perfezione per la sublimità del pensiero, per l'ordine, pel disegno, per le passioni, che vi sono espresse all' ultimo grado della commiserazione congiunta al decoro.

Il Salvator nostro gravato della Croce si volge al pianto delle Vergini con un atto, una sembianza, uno sguardo, che tutta si legge in esso la divina passione, e il preconio delle calamità di Gerosolima. Sì: questi occhi sono insieme, di un Dio Riparatore, e di un Dio Giudice!

Tutti gli attori del quadro vengono affetti di diverso interno martiro: ma all'anima sola di Raffaello era dato aggiungere l'affanno immensurabile della Nostra Donna, misto alla più dolce materna carità.

Ma a che stò a sforzarmi indarno onde accennarle il merito di queste invenzioni? lavori del Sanzio si sottraggono al valore delle parole: vogliono dessi essere veduti e sentiti, ed anche allora ti rimani in una muta estasi di ammirazione e di rispetto.

Torni Ella adunque a Roma, e fra l' altre nuove meraviglie sia questo un nuovo sprone a determinarla a bearci della sua cortesia. Ammirerà questi cartoni posti in una

sala dello studio del cav. Camuccini, ed ivi vedendoli accompagnati cogli altri Cartoni condotti da questo esimio maestro sulle altre opere del Sanzio, che si riportano al grande stile, troverà riunita una scuola compiuta di tutte le parti dell' arte in quell' eccellenza, a cui può umano ingegno pervenire.

Roma, 14 novembre 1827.

---

(Vedi a pag. 192, nota)

Sopra il ritratto di donna, esistente nella Tribuna della galleria di Firenze, che si vorrebbe rappresentasse la *Fornarina* di Raffaello, dipinta da lui stesso.

---

*Ad un suo Amico*

Il cav. Tommaso Puccini.

Io non so comprendere, come tra le persone che abbiano, non dirò una piena conoscenza, ma un semplice barlume delle diverse maniere dei grandi pittori, possa esser discrepanza di opinione sopra l' autore della mezza figura di femmina da me scoperta, da me attribuita a Raffaello, da me battezzata per la immagine di quella donna detta volgarmente la *Fornarina*, ch'egli stesso *diè in cura al Baviera suo garzone, che amò sino alla morte, e di cui fece un ritratto bellissimo, che pare viva viva;* secondo che riferisce il Vasari alla vita di Raffaello.

E dove mai Giorgione, a cui (dic' ella) viene da taluni attribuita, dove ci ha dato pure un cenno di forme così sublimi, dove di una esecuzione preziosa tanto, che il colore sembri più fuso che pinto? e l'epoca non equivoca del 1512, segnata in numeri dorati dentro il quadro medesimo, non basta sola a toglierlo decisamente dal numero delle opere di Giorgione, che secondo Giovanni Bonifazio nella sua storia Trevigiana (Venezia 1591) cessò di vivere l' anno 1490, cui gli editori della galleria del re di Francia prorogaron la vita fino al 1494, e niuno ch'io sappia, gliel' ha mai prorogata oltre il 1511?

Senta ora quante prove luminose coincidano per non dubitare esser questa la identifica immagine, che della sua donna ritrasse il divin Raffaello. Ci dice il Vasari, che la possedeva in Fiorenza Matteo Botti, e se la teneva come reliquia, per l' amore che portava all'arte, e particolarmente a Raffaello. E il Vasari doveva esserne bene informato, perchè, oltre allo scrivere di cosa, che aveva sotto gli occhi, era anche amicissimo del di lui fratello Simone Botti. Ecco avanzato il primo passo; eccola in

Firenze. Il figlio Matteo Botti è fatto guardarobba di Cosimo I, eccone un secondo. Morendo lascia egli al suo Signore con titolo di legato la metà della sua suppellettile. (Devo queste due notizie al Galluzzi, che le trasse dall' archivio Mediceo, intanto che era occupato a malmenare la storia dei Medici). Ecco il terzo passo, che tradusse la bella Fornarina dalla casa di Matteo Botti alla imp. galleria di Cosimo; perchè ghiotto, come questi era, dei bei monumenti, a segno di raccoglierne da tutti gli estranei paesi, non che dal suo Granducato, sarebbe affatto assurdo l' immaginare, che in detto legato non volesse comprendere tale insigne capo d' opera dell' arte per aggiungerlo a tanti altri del medesimo autore, e singolarmente al famoso s. Giovanni in tela, che aveva acquistato egli stesso da Francesco Benintendi, che lo teneva da messer Jacopo da Carpi medico, il quale lo ebbe in dono (per averlo campato da una grave infermità) dal primo possessore il card. Colonna, ed oggi si conserva in questa imp. galleria.

Ma qui non finiscon le prove. Gli ornati lumeggiati d'oro sono dello stile di Raffaello: la pelle di pantera, che le pende dall' omero sinistro, è la stessa, che si vede nel ritratto di lui inciso da Ponzio, e acquistato nel 1807, in Venezia, dal principe Adamo Czartoryski, ministro delle relazioni estere di Russia, come mi ha asserito il conte Giuseppe Sierakowski, dei monumenti delle arti diligentissimo osservatore, e vedesi pure ripetuta nella figura del S. Giovanni sopra mentovato, e dell' altro introdotto nel quadro della Madonna detta della *Impannata*, che dal palazzo dei Pitti passò al museo di Francia. Queste circostanze di fatto quanto perderebbero del loro valore applicate che fossero ad un' opera mediocre, altrettanto acquistano di forza, quando questa non solo corrisponda allo stile, non solo sia degna del suo autore, ma non contraddica nè all' epoca inscritta, nè al tema, perchè sublime e perfetta tanto, quanto conveniva a Raffaello nell' età di anni 29, quando aveva già condotta la Scuola di Atene, ed era perciò nell' apice del suo operare; e quando ritraeva una donna, che amava ed amò perdutamente sino all' estremo de' suoi giorni; quando in una parola e poteva, e voleva mostrarsi il principe de' pittori. E tale infatti ella è da primeggiare tra le opere più insigni dell' Urbinate, tale al primo vederla, fresco ancora delle Stanze Vaticane e della Trasfigurazione, la riconobbe il signor Pietro Benvenuti, oggi direttore della nostra imp. Accademia delle belle arti; tale è il suffragio unanime di tutti i buoni artefici nazionali e forestieri, i quali tutti s' arrestano estatici ad ammirarla, tutti desiderano di trasportarla seco in carta, o in tela (benchè pochi fin' ora vi sieno riusciti), e non ponno persuadersi come alcun uomo mediocremente instrutto nell' arte, l' abbia potuta confondere con altra qualunque di diverso autore, che a quella età trattasse pennelli. Ma, sia alla gloria della verità, e del buon senso! Solo uno, parte per mal umore, parte per ignoranza ha osato di asserire il contrario: pochi satelliti della stessa istruzione e natura lo han seguito, ma questa piccola setta è stata disprezzata e schiacciata sul nascere, tanto che oggi più non esiste alcuna discrepanza sull' autore di questo egregio ritratto.

Taluni sono rimasti sorpresi di non trovare in questo quadro pure un' ombra di

quell' ambiente ferrigno, che per il soverchio uso del negrofumo ha oscurati gli ultimi dipinti a olio di Raffaello: ma io ho fatto loro osservare, che avendolo egli eseguito otto anni prima della morte, non aveva ancor contratto questo vizio; e chiaro il dimostrano le altre opere di quel tempo, e più di tutte il gran quadro già esistente in Fuligno, di cui la parte superiore è perfettamente all' unisono con questo nostro ritratto, e in cui brilla un toro dorato, ma più vigoroso che non in quelle della prima e della seconda maniera.

Dopo tutte queste prove, che non mi sembrano nè poche nè lievi a dimostrar l' assunto, conchiuderò con ripeterle la risposta di Eschine ad uno, che commendava assai la orazione del suo avversario sulla Corona: e che diresti, replicò egli, se l' avessi udita dalla sua bocca? Veda, dirò io così a ciascuno, che dubitasse ancora del suo autore, veda questa egregia opera, e se l'aspetto nol persuade più di tutti gli argomenti, di tutte le riflessioni, dica pure, che la natura gli ha negato il sentimento per il bello dell' arte, o che almeno è imperito delle diverse maniere, che distinguono le scuole e gli artefici.

## Il nobile sig. Renato Arrigoni, I. R. Segretario di Governo in Venezia al Traduttore Italiano.

---

*Stimatissimo sig. Longhena.*

Mi accadde di udire, non ha guari, dal chiar. sig. ab. Daniele prof. Francesconi di Padova, che alla traduzione della Vita di Raffaello uscita dalla maestra penna del cel. sig. Quatremere de Quincy ella divisava di unire oltre il ritratto dell'immortale Urbinate, quello altresì della sua Fornarina, intendendo di prendere il secondo dalla Tribuna della Galleria di Firenze. Ebb' io allora il coraggio di proferire che tale scelta non parevami la più giusta: e ne porto tuttora la stessa idea. Infatti è vero bensì avere il valente biografo (pag. 327) asserito, che ripetè Sanzio più volte il ritratto della sua bella, che le due più famose di queste ripetizioni sono quelle della predetta Galleria di Firenze e del Palazzo Barberini in Roma, che la seconda viene riputata una copia di Giulio Romano, e che rispettar deesi la prima come originale. Cionnonpertanto chi voglia riflettere alla essenziale diversità che si scorge fra esse due chiaramente, nemmeno potrà immaginare che sia ripetizione l' una dell' altra, o che entrambe le sieno d' una terza. Si concederebbe più facilmente che ripetuta sia la figura della Galleria Barberiniana in quella che vedesi già operata da Giulio nella Galleria Borghese. Nuova circostanza ella è questa, per cui io mi mostrai proclive a credere che l' originario e primitivo ritratto della Fornarina lavorato da Raffaello fosse quello appunto che ammirasi in Roma appresso i principi Barberini. A tale avviso poi mi sono maggiormente attaccato dopo ch' ebbi alle

mani una lettera che dal cavaliere Tommaso Puccini scritta fu nel 1811, ma pubblicata l'anno scorso qui in Venezia, ove si pretende che il ritratto creduto della Fornarina, il quale esiste nella Galleria di Firenze per dono fattone a Cosimo I, sia di mano dello stesso Urbinate, anzichè, come taluno opinò, del Giorgione. Tanta varietà di pareri a me porse motivo di profittare dell' amicizia, onde mi sento onorato, del cel. sig. ab. Missirini, provocandolo confidenzialmente a formarne un giudizio con l' appoggio delle sue estese cognizioni in sì fatte materie. Egli prontamente con quel garbo e criterio sommo che lo distingue, me ne fu cortese. Ed io per lo scopo miratone da principio, e per la sicurezza, di fare a Lei cosa grata, mi onoro di metterla a parte della stessa di lui lettera, mentre ad essa unisco l' ingenua protesta dell' intima ossequiosa mia stima.

Venezia, 15 giugno 1826.

---

( Vedi a pag. 193, n. )

## Notizie intorno alla *Fornarina*: sul vero ritratto della stessa dipinto da Raffaello: e congettura intorno alla verità di quelli di Casa Barberini in Roma, e della Galleria di Firenze.

---

*Al nobile uomo il sig. Renato Arrigoni*
*I. R. Segretario di Governo in Venezia*

Melchior Missirini.

Ella con quel potere, che ha sovra me la padronanza, e virtù sua, mi obbliga gentilmente a dirle il mio parere sulla Fornarina della tribuna di Firenze, aggiungendo quello che so intorno a questa donna. Io non mi sento altro merito per entrare in questa controversia, che l' opinione, ch' Ella degna avere di me: Ma badi di non ingannarsi! Tuttavia voglio compiacerla, ed esporre me, e lei al rischio di avere addosso infiniti clamori. Ma se la mia opinione si vorrà torre per una congettura, com' ella è, spero mi debba essere perdonato l' ardire.

Adunque le dico, facendomi dal principio, essere stata la così detta Fornarina, figlia di un fornaro a soccida in Roma, che abitava oltre il Tevere verso santa Cecilia. Era nella sua casa un orticello cinto da un muro, il quale per poco, che l' uomo si levasse sui piedi, era sopravanzato sì, che colui che guardava dominava tutto l' interno. Quivi codesta figliuola stava spesse volte a diporto, e poichè la fama della sua bellezza era sparsa, e traea la curiosità de' giovani, e massime degli allievi dell' arte, che vanno in cerca della beltà, tutti desideravano vederla.

Ora avvenne, che anche Raffaello passò di là in quella appunto, che la giovinetta

La Fornarina nella Trasfigurazione

era nella corte, e credendo non essere veduta si lavava i piedi all'orlo del Tevere, conciossiachè il patrio fiume baciava l'area dell'orticello. Rialzatosi il Sanzio sul picciol muro vide la giovine, e attentamente l'esaminò, e come quello, che era istraordinariamente vago delle cose belle, trovandola bellissima, di quella tosto innamorò, e pose in essa tutto il suo pensiero, nè ebbe pace finchè non fu sua.

Dato adunque il cuor suo a questa donna, la trovò vie più gentile e di forte carattere, che alla sua condizione non avria creduto convenirsi; perchè si accese di giorno in giorno in maggior fuoco, e ne anche più sapea applicarsi all'arte senza la sua compagnia: della qual cosa accortosi Agostino Ghigi, che allora facea operare Raffaello alla Farnesina, procacciò ch'ella venissene ogni giorno a starsene con Raffaello.

Ora dimorando assieme il valent'uomo le acquistò l'immortalità del nome, e col suo grido, e colle sue opere: e come far sogliono gli innamorati, che non sapriano muovere ragionamento, ove non entrasse l'oggetto della loro affezione, così Raffaello più non seppe dipingere se non parlava dell'amata sua col linguaggio dell'arte. Perciò più volte la dipinse, e la introdusse nel gran fresco dell'Eliodoro, opera somma, che vince la prova dell'altre, ove la Fornarina è dipinta con tale agilità di movenza, ch'io ho sentito più volte dire al Canova esser quello il più bel corpo mosso da Raffaello sotto le sembianze della donna sua: e la pose nel gran quadro della Trasfigurazione: e la ritrasse a parte in magnifica tavola porta in dono a Taddeo suo amicissimo a Firenze: e finalmente la collocò nel Parnasso sotto il simbolo di Clio: e questo fu veramente il ritratto più vero sì del volto, sì della persona della Fornarina. Così egli la sublimava, come in apoteosi, nelle sue opere più classiche.

Ella mi domanderà per avventura dove ripongo la Fornarina esistente nella Galleria della principesca famiglia Barberini, e dove l'altra della Tribuna di Firenze? In quanto alla tavola barberiniana essa non indica le condizioni della bellezza della Fornarina, che fu veramente ammirabile; con una rara scioltezza di membra, con tratti fini, con aria traente al romano, e insieme al greco. Tutti e tre i ritratti introdotti nelle suddette storie, ancorchè ammettano quella libertà e varietà, che le storie domandano, hanno la stessa forma gentile ed elegante: una eguale disinvoltura della persona, una eguale spiritualità della sembianza, uno stesso corpo spedito e lieve, che diresti fatto alla danza: uno stesso volto passionato e sensitivo, che diresti modellato dall'amore. Questi caratteri non si riscontrano nella Fornarina dei Barberini, nè in quella di Firenze. Che se la pittura barberiniana porta scritta l'epigrafe di Amasia di Raffaello, non è questo documento, che basti, perchè quella scrittura di Raffaello non è, ed altri potè farla. Presumono li veri intelligenti di tali cose che questo sia il ritratto di una delle donne celebri nelle lettere a que' tempi, sapendosi anche aver Raffaello parecchie illustri donne dipinto; ed allora era usanza delle donne innalzate per grandezza d'ingegno loro sulla condizione, l'acconsentire che i più valenti le dipingessero.

Circa la Fornarina di Firenze, benchè sia opera esimia e di primo ordine, non veggio in essa la spiritualità della fiamma del Sanzio, non quella forma soave, che

tenea d'una ninfa: non quel suo piegarsi come un tiglio. È codesta una matrona di aria grave e forte, annunciante un' anima fiera e severa: ed anche mi discorda, che Raffaello l' avesse adorna d'una pelliccia, di che sempre la presentò disciolta e spedita in quelle parti, in che la donna meglio fa pompa della sua appariscenza.

Il ritratto della Fornarina, che andò a Firenze, per le vicissitudini a cui sono soggette le cose mortali, o è perito, o fu recato lungi dall'Italia. La tavola della Tribuna ha avuto il nome di Fornarina dal Puccini, che riandando i quadri del guardarobba ducale gli venne veduta questa pittura d' inestimabil pregio, e chiamolla Fornarina: e si come era bello possedere questo tesoro, l'opinione del Puccini invalse, e fiorisce tuttavia nella fede dei più.

Opinarono taluni questa tavola essere del Giorgione, nè erano privi di fondamento, avvegnachè il colorito suo è del più sublime colore veneziano, e potria per avventura a Giorgione accomodarsi, se non che questa pittura è più fiera, è più forte che non era la sua maniera: i capelli sono forse meglio condotti di quello ch' ei si avesse potuto fare, gli occhi sono disegnati ed operati d'una magia maravigliosa, e di un finito proprio de' valentissimi della scuola romana, e tutta la testa ha un carattere prepotente, che annuncia un' anima più veemente dello spirito di Giorgione. Laonde io voglio avventurare una congettura, motivando, perchè altri meglio di me poi certifichi questo fatto, essere cioè questo esimio dipinto stato disegnato dal gran Michelangelo, e condotto da Bastian del Piombo, e mi appoggio alle seguenti ragioni.

Avvi motivo di credere, che questo ritratto rappresenti Vittoria Colonna marchesana di Pescara, luce eccellentissima di onestà, di bellezza, di ingegno. Il Bulifon fece eseguire una stampa che molto tiene nella mossa, e in tutto l'assieme di questa Tavola, come apparisce dall'originale che qui si annette. La stampa è mediocrissima, ma tuttavia lascia vedere quanto io dico, e perchè appunto l' incisione è scadente, non ha potuto ritrarre l' eccellenza dell' originale. Nè il Bulifon potea ingannarsi essendo stato uomo di criterio, e molto versato nelle cose dell' arti, nè egli avria ardito intitolare la stampa stessa, come fece alla duchessa di Tagliacozzo, ove avesse fatta una supplantazione.

Ora io ragiono in tal modo. Ognuno sa di qual santo amore furono stretti insieme i petti del gran Buonarroti, e di Vittoria Colonna, ch' ei fece segno al suo canzoniere: ognuno sa che il valente artista confessa in un madrigale avere operato in disegno il ritratto della Marchesana: e parimenti è nota a tutti la consuetudine, che passava fra Michelangelo, e Bastiano del Piombo. Non è adunque questa congettura destituita affatto di base. Oltre che trovo nella tavola di Firenze il largo stile del fare michelangiolesco nella posa; la fierezza, e sublimità del suo concetto nell' atto e nel sembiante, e la bravura del colorire veneziano. Nè voglio lasciar di osservare essere verosimile, che la Marchesana fosse di questa forza di carattere, se collocò la fede nuziale in un guerriero valentissimo, e il suo affetto in un anima terribile, come quella di Michelangelo. Amore nasce, e si nutre di somiglianza.

Mi so bene, che questa opinione mia farà alzare alte grida, massime ai Fiorentini:

VITTORIA COLONNA MARCHESANA DI PESCARA

All' Ecc.ma Sig.ra D. Laurenza Lacerda
Duchessa di Tagliacozzo &c.

A V. E. che è l'Idea della Virtù conuienmi dedicare il ritratto della più celebre, e Virtuosa Dama che uantar potuto hauesse il suo Secolo come ne fan testimonianza le di lei Opere, che insieme A V. E. consagro.

Antonio Bulifon.

ma che mancamento ne verrà loro, se la tavola non lascerà per ciò d' essere opera di primo rango, anzi per la rarità diverrà più cospicua, rade essendo le pitture di Michelangelo? Quando tolsi a definire in modo sicuro l' immagine di Raffaello, e mostrai lo sconcio di volerla confondere con quella dell'Altoviti, similmente se ne menò rumore; ma al fine ora si pare, che gli stessi Toscani si pongano dal mio lato dopo il libro del Moreni. In qualunque modo mi sarà sempre cosa lietissima l' andar pensando, ch' io mi sono studiato, in quanto a me identificando i ritratti di Raffaello e della Fornarina, di riavvicinar pure dopo morte queste due anime gentili, che amore tanto in questa vita annodò.

Roma, 27 aprile 1806.

## Altre notizie intorno ai ritratti diversi che si pretendono della Fornarina.

---

### *Riflessioni critiche sulla lettera del cav. Tommaso Puccini: e particolarmente del ritratto della Fornarina, che trovasi in Verona.*

Essendoci giunto in questi giorni appena il *Viaggio per l'alta Italia del ser. principe di Toscana, poi granduca Cosimo III, descritto da Filippo Pizzichi*, e pubblicato in quest' anno dal ch. canonico *Domenico Moreni* di Firenze tanto benemerito della letteratura e della filologica erudizione; nel quale si è trattato da questo del ritratto della *Fornarina* dipinto da *Raffaello*, crediamo nostro dovere il riportare qui in estratto a comodo dei nostri leggitori, quanto dallo stesso venne saviamente esposto, tanto più ch' esso comprova maggiormente ciò che noi abbiamo avanzato nelle nostre note a pag. 191, 192 di questa Istoria intorno allo stesso argomento.

Nella descrizione del suddetto viaggio intrapreso dal suddetto Principe nel 1664, parlandosi del suo soggiorno in Verona, dicesi qui a pag. 112 e seg., ch' egli venne condotto a visitare la galleria de' *SS. Curtoni*, onde parla anche il Maffei nella parte 3.ª della sua *Verona illustrata*, e nella quale il Granduca stette per lungo tempo con suo gran gusto a contemplare le maraviglie dell' arte che la adornavano. *La pittura però più riguardevole* ( segue il descrittore del Viaggio ) *di tutte è la dama di Raffaello di sua mano finita con tanta diligenza, e così ben conservata, che supera di gran lunga tutte le altre* (pitture). Aggiunge qui il *Moreni* in una nota che *la dama di Raffaello*, altra *non può essere che la Fornarina*; accenna la falsa credenza che rappresenti questa *il ritratto di donna* che è nella R. Galleria di Firenze, che questo sia quello esistente ab antico nella casa di *Matteo Botti* per testimonianza del Vasari, e promette alla fine del libro una ragionata confutazione alla lettera del *Puccini*, colla quale ha voluto provare che il ritratto di donna della R. Galleria di Firenze era quello

posseduto dal succitato *Matteo Botti*; la qual lettera abbiamo noi riportata a pag. 388 di questa nostra *Appendice italiana*.

Egli infatti, il sullodato signor can. *Moreni*, riporta sotto al *num. XVII*, pag. 316 del *Viaggio* da lui pubblicato, tutta la lettera intera del cav. *Tommaso Puccini*, e poscia a pag. 321, aggiunge le sue *Riflessioni critiche su di essa lettera*. Dimostra egli quanto siano ragionevoli gli argomenti, coi quali il *Puccini* fa conoscere che il ritratto in questione fu opera veramente di Raffaello, intorno a che conchiude che tale fu ed è costantemente *l' universale univoco voto di tutti*. Noi non avremo l' ardire di opporsi apertamente a questo *voto univoco universale di tutti*, perchè non ci crediamo da tanto; ma solo ci permetteremo di ripetere che non furono poi affatto privi del *sentimento per il bello dell' arte* coloro che avanti la lettera del *Puccini*, attribuivano quest' opera al *Giorgione*; giacchè pare che prima di quell' epoca non fosse veduto da nessuno il millesimo 1512, al quale appoggia il *Puccini* stesso le sue prove per conchiudere che non potè esser opera di lui. Daltronde anche la *congettura* del ch. *Missirini* indiritta all'*Arrigoni* ci sembra fondatissima; e siccome questa pure discorda dall'opinione sostenuta dall' egregio sig. *Canonico*; sarà bastevolmente dimostrato, che non è poi *universale il voto di tutti* a confermarla.

Passa quindi il signor *Moreni* a dimostrare falsi i documenti imaginati dal *Galluzzi*, co' quali il cav. *Puccini* vuol provare essere la tavola in questione quella stessa ed identica veduta dal Vasari in casa di *Matteo Botti*; e ciò ottiene regolarmente facendo conoscere sulla testimonianza integerrima di *Francesco Bocchi*, e di *Gio. Cinelli*, ch' essa tavola in luogo di passare nella galleria di Cosimo I, al quale sognò il *Galluzzi*, e credette il *Puccini*, la lasciasse *Matteo Botti* per legato, che non è mai esistito nell' archivio mediceo, essa tavola, dico, restò per ben cento anni ancora dopo la morte di Cosimo, avvenuta nel 1574, *in casa di Matteo e di Giovanni Botti, giovani amendue di rare qualità* *. Anzi è da notarsi ancora che il *dotto e diligente Gio. Cinelli nella descrizione della tribuna, e dei quadri che in essa erano, i più sublimi e specialmente quei di Raffaello, di esso ritratto non fa ivi il Cinelli a pag.* 109, *menzione alcuna*.

Dopo una tale dimostrazione che ci pare e giustissima ed evidentissima, vorrebbe non pronunciare definitivamente il can. *Moreni*, che la *tavola della tribuna* non possa esser quella veduta *dal Vasari presso Matteo Botti:* ma ne pone sott'occhio che farebbe grande contrasto a credere rappresenti essa il ritratto della *Fornarina*, la differenza che passa tra la fisonomia di questa, e di quell' altra nel palazzo Barberini di Roma, e la quale a giudizio di *Angiolo Comolli* ** e di lui stesso potrebbe essere quella medesima ch' era in casa *Botti:* al qual fine abbiamo voluto per avventura mirare noi stessi nelle nostre note succitate.

* Vedi *Bellezze della città di Firenze*, *scritte da Francesco Bocchi*, *ampliate ed accresciute da Giovanni Cinelli*. Firenze, 1677, pag. 173.

** *Vita inedita di Raffaello da Urbino* ecc., pag 54, n.

LA FORNARINA

*Dall' Originale di Raffaello, posseduto in Verona dall' erede Laffranchini.*

Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano, 1829.

Dato termine per tal modo alle sue *Riflessioni critiche sulla lettera del Puccini*, viene a parlare nuovamente il *Moreni* del ritratto della *Fornarina* dipinto da Raffaello, veduto in Verona dal Principe di Toscana, nella galleria Curtoni; ne riporta su di essa una lettera poco soddisfacente, del cons. dott. Gaetano Pinali, nella quale conchiude questi con dire: (la Fornarina di Verona) = *È dipinta poco, ma, per quanto io conosca, divinamente; e la mossa è di una certa dignità, di cui parmi mancare la Barberina, e quella di Firenze stessa* = E conchiude con dire che non può dare di essa tavola *dettaglio alcuno, giacchè dopo le tante e ripetute istanze non gli è ancora pervenuta* la incisione del sig. Bernardi eseguita su quella tavola *: mancanza alla quale peraltro crede d' aver supplito, siccome afferma nella sua prefazione, pag. XIX, coll' unire quivi un' incisione a contorni della tavola Veronese, la quale a dir vero fa poco onore all' originale; ed afferma che questo ritratto, *purchè si verificasse esser opera di Raffaello, avrebbe per anteriorità di tempo tutto il diritto di esser da chicchessia creduto e riputato il vero ed unico di essa Fornarina, giacchè questo per antico incontrastato possesso era già per tale riconosciuto fin dal 1664, e prima assai; dovechè quello della R. nostra Galleria, e l' altro di Roma già dei duchi di Palestrina, non hanno un sì fatto autorevole riscontro come quello di Verona ecc.*

A tutto il suesposto dall' egregio sig. can. Moreni, noi aggiugneremo qui la descrizione tutta naturale e veritiera del quadro della Fornarina Veronese, stesa dall' egregio sig. Michelangelo Bovio, uomo di molta coltura e intelligenza nelle belle arti, stataci procurata dall' amatissimo nostro amico sig. Alessandro Torri, al quale dobbiamo infinite obbligazioni per la particolare premura, e buon giudizio, onde ci ha costantemente favorito in questa nostra edizione **.

*Ritratto della Fornarina, amica di Raffaello esistente in Verona presso l' erede del fu nob. sig. Cristoforo Laffranchini, la sig. Cavallini-Brenzoni.*

« Questo quadro rappresenta una giovane di grandezza quasi al naturale, seduta accanto d' una finestra aperta, e che volgesi per tre quarti della faccia verso lo spettatore. Sorge dal quadro metà della persona. Tiene colla sinistra mano un canestro di frutta diverse, e colla destra appoggiata al petto si sostiene un ricco manto di velluto cremisi guernito di pelli di lupo cerviero, che le scende dalla spalla sinistra. I capelli bruni-oscuri divisi alla metà della fronte ed annodati in trecce avvolte in una benda bianca opaca, le cadono dietro le spalle, e lasciano scorgere il viso ed il collo affatto scoperti. Una veste larga di colore rosso pallido fermata sulla spalla sinistra le cuopre la metà superiore del braccio, l' altra metà delle braccia è coperta da una larga veste bianca in forma

* *Vedi* questa *Istoria*, pag. 191, n. ** *Vedi* a pag. 551, n.

di camicia, che le scende, e si annoda presso la mano. Fuori della finestra si vede un paesaggio montuoso d'una tinta piuttosto cupa, con alcuni fabbricati rustici, e vi pare annunziato il cominciar della sera ».

« In fatto del disegno e del colorito osservasi in generale un bell' accordo, e dei tratti che attestano la maestria dell' arte, specialmente nella pelliccia e nel manto di velluto cremisi bellissimo. Il colorito della carnagione è brunetto, vivaci sono gli occhi bruni-oscuri. L'età della donna mostra digià oltrepassato il quarto lustro ».

« Se fosse permesso avanzare qualche osservazione sopra un lavoro attribuito al divino Raffaello, direi sommessamente, che nella tinta delle carni potrebbe desiderarsi una maggiore fusione e trasparenza, più correzione di disegno nella mano sinistra, e in alcune parti del volto; e crederei inoltre che alquanto più di morbidezza nei contorni renderebbe viemaggiormente pregevole questo distintissimo quadro ».

« Il dipinto è in tavola abbastanza bene conservato per la sua antichità. La sua grandezza è di piedi parigini *due e mezzo in altezza*, e *due in larghezza.* »

« È notissima l' incisione eseguitane pochi anni sono del sig. Jacopo Bernardi Veronese * in Firenze sotto la direzione del celebre prof. Raffaello Morghen ».

« Milano, 20 agosto 1828 ».

Hanno preteso alcuni che il pittore col paniere delle frutta poste in mano a questo ritratto, e cogli umili casolari della villetta in lontananza, abbia voluto forse alludere alla modesta origine della sua amica, il cui viso è d' un' aria semplicissima, quale appunto conviensi a persona di un' elevata condizione. Cert' altri l' hanno qualificato come produzione del pennello di Giulio Romano, nonostante che il defunto possessore C. Laffranchini mostrasse le originali dichiarazioni di più intelligenti ed accademie che lo ascrivono a Raffaello: ed i prezzi ragguardevolissimi che furono più volte offerti, ed anche di recente, provano per lo meno il gran conto in che quest'opera è tenuta.

Abbiamo già dichiarato non essere nostra intenzione quella di pronunciare un giudizio definito intorno all' agitata questione del vero ritratto della Fornarina; ma solo intendiamo d' aver raccolto quanto mai si poteva per noi su questo argomento, affine di facilitare a chi ha le cognizioni necessarie, e la necessaria comodità di fare tutti i confronti e le ricerche, che possano condurre al più sicuro scoprimento della verità; al qual fine abbiamo accompagnato le nostre osservazioni colle diverse effigie che più generalmente si vorrebbono esistere della Fornarina.

* Abbiamo sentito dallo stesso sig. Bernardi, che ha ceduto questa sua incisione ai sigg. Fratelli Betalli, negozianti di stampe in Milano; e che la sta ora anzi ritoccando con maggior maestria, per renderla sempre più degna dell' originale.

(Vedi a pag. 12, n. e seg.)

*Comechè per noi siasi emessa e sostenuta nelle nostre note ed aggiunte un' opinione diversa da quella che siamo per riprodurre intorno al* quadro a tempera, *posseduto dalla famiglia Ancajani di Spoleto, crediamo del nostro dovere l'aggiungere qui il seguente savissimo* commento, *tendente a provare l' opposto di quanto noi abbiamo esposto precedentemente. E ciò facciamo di buon grado: primamente perchè non avendo noi veduto nè esaminato la suddetta pittura; e non credendosi neppure da tanto di poterne dare sentenza, potremmo essere tacciati di soverchia parzialità, e di male ponderato giudizio, riferendo per intiero l'opinione di uno, e tacendo intieramente quella dell' altro, quando questi sono egualmente stimabili: secondamente perchè un valente pittore e dottissimo conoscitore delle cose dell' arte, il sig.* Gaetano Cattaneo, *il quale vide ed esaminò in Spoleto il suddetto quadro, conducendoci un giorno a vederne un altro simile* a tempera, *molto guasto, che trovasi nella Pinacoteca di Brera, e ch' egli ritiene un' opera del Sanzio, ci faceva vedere colle ragioni dell' arte, che lo era in maggior grado quello di Spoleto, e che per tale costantemente il riteneva.*

*Noi tuttavia non crediamo per questo di confutare l' opinione del cav. Fontana, che possa essere questo un lavoro dello Spagna, avuto riguardo specialmente alla facilità, onde le opere di questo confondevansi colle primissime del Sanzio e di Pietro; facilità che trasse in errore anche l' Orsini (vedi a pag.* 192, *n.); ma solo per le ragioni suesposte ci crediamo in dovere di riferire ambidue le opinioni.*

## Di un quadro a tempera di *Raffaello Sanzio*
## Commento di *Melchior Missirini.*

Raffaello Sanzio morì nel colmo dell'eccellenza dell' arte sua e della sua gloria, quando le lodi non aveano ancora potuto corrompere il suo cuore a troppo promettersi di sè stesso: nè la coscienza del sublime suo merito lo avea tratto (com' è avvenuto anche a sommi dipintori) a torsi confidenza coll' arte, e a declinare alcun poco alla maniera. Perciò seguendo sempre in tutte le sue opere un religioso rigore, fu detto dai più grandi maestri, che ogni lavoro uscito dal suo divino pennello è perfetto e prezioso.

Noi annunciamo ora un suo quadro, in che concorrono queste doti di preziosità e di perfezione, non solo per l' ammirabile bellezza e squisitezza del medesimo, ma ancora per la sua unicità, essendo condotto a tempera sulla tela.

È questa una esimia dipintura rappresentante l' Adorazione de' Magi: e Raffaello deve averla operata quando ancora era sotto la disciplina di Pietro Perugino, nell' anno,

che ad Urbino ritornò per alcuni mesi a visitare i parenti: avvegnachè il modo del dipinto è peruginesco, non sì però, che già non annunci una maggiore morbidezza, pastosità e grazia della scuola di Perugino, e soprattutto maggiore spiritualità e sentimento. Oltre che le figure vi sembrano ritratte dall'innocenza medesima: tanta è la purità dell' animo del candidissimo Raffaello in que' primi anni dell' età sua, annunciata in questo dipinto.

La bella distribuzione della scena mostra già un giudizio maturo: imperciocchè Raffaello dalle sue prime alle ultime opere nel ben compartire i suoi componimenti fu mirabile, e come dice il dotto Lanzi, può appellarsi unico.

Divide adunque il suo concetto come segue:

Suppone che la Beata Vergine vista la venuta de' Magi sia uscita dalla capanna, ove avea sposto il Divin Figlio, e questi abbia recato in luogo più aperto, contiguo alla capanna stessa: che già in quella non potea esservi ricovero agli augusti messaggi. Così Ella ha posto in terra sovra uno strato azzurro il celeste Bambino per meglio offrirlo ai Re Magi, e intanto in alcuna distanza, ornandosi di umiltà e bellezza sovrumana, si è genuflessa ad adorarlo, e al suo fianco ha un Angioletto pur esso in atto di adorazione con mani giunte in croce al petto. I Magi si avanzano dal lato sinistro in ricchi manti vestiti, e con arabeschi all' uso asiatico, e tutti tre sono di varia età: il più grave, che ha ottenuto la preminenza d' inchinare pel primo il Redentore, come ai canuti anni suoi si convenia, si è già prostrato innanzi il Divin Figlio, e toltosi lo strofio di capo, ove è inserito il diadema reale, offre il vaso dell' incenso, come quello che primo dovea tributarsi alla divinità di Gesù.

Dietro gli stanno in piedi gli altri due Magi, cingendo tuttavia di turbante la fronte: e il più giovine ha un abito e un assetto più ricco e pomposo, dilettandosi l'età giovanile di più splendidi adornamenti.

Questi Re hanno una espressione viva e penetrante: le loro persone sono sparse di dignità: la loro movenza è piena di decoro.

Dopo i Magi veggonsi cinque personaggi di loro seguito, con arie di teste bellissime, leggiadrissime.

Nell'opposta parte è bilanciato il componimento della capanna di Betlem, dalla quale si protendono in fuori il giumento, e il bue, che diresti avere intendimento umano, sì paiono sporgersi anch' essi per ammirare quella scena.

Sulla soglia della capanna è genuflesso altro Angelo similmente in atto di orare: nè potriasi esprimere a parole quanto di quest' Angelo, e dell' altro siano celestiali le sembianze, e tutto amore, e grazia il carattere.

Presso la capanna vedesi San Giuseppe in una florida virilità starsene fisso in profondo pensiero: conciossiachè quel subito avvenimento ben si pare averlo compreso di stupore, e meditare perciò sulle eterne conseguenze del prodigioso nascimento di Gesù, cui appena schiuso alla luce, già i regnanti della terra moveano ad adorare.

Il Bambino è nel bel mezzo della composizione tutto festa e brio: la soavità delle

sue forme, e quel raggio di cielo, di cui è già impresso, attraggono amore e meraviglia. Ei reca, come puerilmente bamboleggiando, l' indice destro al labbro, ciò che il volgo poria credere essere un atto fanciullesco: ma chi si interna ne' sensi intimi della filosofia di Raffaello conosce voler quell' atto indicare essere esso il Divin Verbo.

Il quadro è sparso di episodj: nel mezzo in distanza, superiormente alla Vergine sono tre piccole figure rappresentanti due soldati, che in compagnia d' un passeggiero si sono arrestati ad ammirare la venuta dei Re: sopra la schiera, che siegue i Monarchi apparisce di scendere tuttavia dalle montagne il loro convoglio regale, elefanti, e salmerie d' ogni maniera: in cima ai monti frondeggia un principio di paesaggio assai vago: e nell' alto del quadro, ove il cielo si apre, appaiono tre Angeli di maggiori dimensioni, disegnati di forme leggiadrissime, posti in linea orizzontale, che spiegano una banda, ove si legge = *Gloria in excelsis Deo.* =

Dai brevi cenni di queste povere nostre parole forse bastantemente ognuno, che non ha veduto questo capo lavoro, potrà immaginarsi di quanta eccellenza ei sia. Al che si deve aggiungere un altro pregio: cioè, che desiderandosi pei professori dell' arte conoscere i processi co' quali gli insigni maestri cominciavano, proseguivano, e ultimavano le loro opere, di questa parte ancora saranno in tal quadro appagati: conciossiachè alcuni manti delle figure introdotte nel quadro stesso non sono che abbozzati, e tutto il vestito della Vergine non è che lineato, e segnato a penna, indizio certo, che Raffaello ritornò alla scuola del Perugino prima di compierlo affatto, comechè la più gran parte della tela sia perfettamente guidata a fine, e specialmente tutte le teste, e le estremità con diligenza sorprendente.

Tutto il quadro poi è chiuso in un adornamento, che ricorre ad esso d' intorno, e gli serve di cornice: voglio dire una gran fascia larga un palmo e mezzo, ove nelle quattro linee sono dipinti candelabri, putti, sfingi, cavalli marini a chiaroscuro: e i quattro angoli si terminano con quattro immagini, cioè due sibille ne' due angoli superiori, e San Benedetto, e Santa Chiara negli angoli inferiori.

Le più vecchie memorie, che si hanno di questo singolare dipinto portano ch' esso appartenesse ab antiquo alla nobile famiglia Ancajani, essendo di questa casa disegnato lo stemma gentilizio nel mezzo della fascia inferiore.

Da antico tempo poi fu posto esso alla pubblica adorazione, e ammirazione nella chiesa abbaziale di San Pietro, compresa nell' abbazia di Ferentillo, fra' Terni, e Spoleto, ducato già appartenente alla famiglia Benedetti di Spoleto, ed ora per eredità passato alla famiglia Montevecchio di Fano.

Sul principio però dello scorso secolo la famiglia Ancajani avendo eretto una cappella unita al suo palazzo di Spoleto, impetrandone le superiori placitazioni, fece trasportare questa pittura in detta cappella, sostituendo una esatta copia all' antico luogo per mano del chiaro dipintore Conca *.

* A pag. 15 di questa Istoria, linea 8 della nota è corso errore nel riportare il nome di questo dipintore, che deve essere *Conca* e non *Coneo*.

Nel Catalogo di stampe, raccolto da Taurisco Euboeo, pag. 96, troviamo registrato un intaglio eseguito sopra un disegno dell' *Adorazione dei Magi*

Ora sua eccellenza il sig. barone Carlo Ancajani, comandante del forte Sant'Angelo, e generale di brigata del corpo de' carabinieri pontificj, cedendo al desiderio di uomini preclari nell' arte, ha fatto trasportare temporariamente il prefato quadro colle debite licenze in Roma, ove per sua munificenza lo tiene esposto allo studio degli artisti, e all' ammirazione degli stranieri nel palazzo di sua eccellenza il signor principe Gabrieli, esso pure mirabilmente delle buone arti amatore, e promotore del loro incremento.

---

## Sopra un quadro rappresentante la *Madonna Annunziata*, posseduto dal sig. Fortunato Gozzi di Milano.

---

### *Al Traduttore Italiano della Storia della Vita e delle Opere di Raffaello.*

Il conte e cav. Luigi Bossi.

Ella che con tanto studio, con tanta diligenza, e mi sarà forse permesso il dirlo, con tanto amore si diede ad illustrare le memorie di *Raffaello Sanzio*, già da valente scrittore francese compilate, ed a fare nuove indagini, onde scoprire ulteriori notizie, tanto intorno alla vita di quel sommo artista, quanto intorno alle opere del medesimo, o ad esso attribuite; non avrà forse discaro ch' io le parli brevemente di un quadro certamente mirabile, che con qualche ragionevole fondamento può a quell' insigne pennello aggiudicarsi.

Grandissimo imbarazzo e grandissimo motivo di studio agli artisti, non meno che ai più valenti conoscitori dell' arte e della storia pittorica presentano que' dipinti, non rari anche nelle più celebri gallerie, sui quali pende tuttora incerto il giudizio se ad uno o ad altro dei più grandi maestri appartengano.

Di questo genere è il quadro, da me e da tutti gli intelligenti di pittura di questa città più volte ammirato con compiacenza, rappresentante l'Angelo che annunzia il gran mistero alla Vergine, in tavola alta piedi 6, pollici 4 ½, larga piedi 4; quadro certamente bellissimo e di maravigliosa conservazione, posseduto dal signor Fortunato Gozzi [1]. Questo già da dieci anni forma la delizia dei conoscitori dell' arte di questa

da J. Cock, coll' iscrizione; *Hic prætiosa magi* etc.: e poscia aggiunge, che la Famiglia Ancajani ne possiede in Spoleto il quadro dipinto da Raffaello, citando Matthisson's Erinnerungen, tom. 5.°, p. 8.

[1] Non essendo questo quadro ancora inciso, nè potendosene ora presentare alcun disegno a contorni, come di altri si è fatto in quest' opera, gioverà il soggiugnerne in questo luogo una breve descrizione.

In una ornatissima camera sta inginocchiata la Vergine presso ad un piccolo leggio, ricoperto da vago purpureo tappeto; essa interrompe la lettura

città, e dei forestieri che vi giungono; tutti veggono con una specie di sorpresa, ed ammirano quel dipinto; ma le opinioni variano sovente, allorchè si viene ad indagare quale ne possa essere l' autore.

di un libro che le sta davanti, per ascoltare le parole del celeste messaggiero; direbbesi che l' aria dolce e dilicata del viso e la leggiadria unita alla verecondia, ben caratterizzano la donna eletta ad esser Madre di Dio. Cade ondeggiante su gli omeri la bionda chioma in due divisa, e sopra di essa si stende un velo, che è velo veramente, e tempera alquanto il lume delle carni candidissime del viso e del collo. Le membra sono coperte di una tunica e di un manto violetto, che con ricche pieghe si diffonde sul pavimento; i fianchi sono stretti da un cinto purpureo, chiuso da un fermaglio d' oro di finissimo lavoro, dal quale pende un gioiello con perle e gemme. Le mani, in pietoso atto piegate al petto, concordano mirabilmente coll' aria del volto, e cogli alti pensieri che nell' innocente animo della Vergine risvegliano i detti dell' Angelo annunziatore, e mostrano la virtuosa di lei rassegnazione ai divini voleri.

Dall' altro canto della camera vedesi l' Angiolo stesso, che esprime il saluto con cui l' Eterno assume l' umana carne; colla destra egli accompagna col gesto le sue parole, e colla sinistra reca una verga o uno scettro d' argento, che lo qualifica messaggiero. Le ali, alquanto spiegate, indicano l' instantaneo di lui arrivo, e se ammirare si dee la leggerezza di quelle piume, desta altresì stupore l' industria del valente artefice che collocò l' Angelo in modo onde nascondere l' appiccatura delle ali, ed evitare seppe in tal modo una somma difficoltà nascente dal digradamento delle carni in piume. Graziosi oltremodo e dilicati sono pure i contorni della testa dell' Angelo, e si distinguono in esso dolci passaggi di ombre e di lumi, e la vivezza e la verità delle carni. Vestito è anch' esso di tunica di colore azzurro, o turchino assai chiaro, e il piede ignudo, sporgente dalla medesima, prova la somma perizia del pittore nel condurre con tutta finitezza le estremità. Bellissimi sono pure gli ornamenti in ricamo, dei quali sono fregiate la sopravveste e le maniche, e in questi si scorge distintamente il rilievo dell' oro e dell' argento, e il luccicare delle perle e delle gemme.

Sotto la volta della camera si apre una finestra rotonda, a traverso della quale entra con uno scorcio maraviglioso tale figura, che unendo alla canizie della folta e maestosa barba il vigoroso colore della matura virilità, non sottoposta alle condizioni delle varie età dell' uomo, mostrasi in atto di benedire l' eletta donzella, in cui compiesi in quell' istante così grande mistero, e tutto è in quella figura verità, dignità, movimento. I capelli divisi in alto, scoprono l' ampia fronte, in cui si chiude la mente creatrice e regolatrice del Mondo, ed accennano la mossa veemente della figura, sì che pure concorre il manto svolazzante all' indietro. Al disotto, e precisamente presso la cornice della camera, scorgesi la celeste colomba, circondata di vivissima luce.

Non altri personaggi veggonsi nel quadro; ma in mezzo al rigore ed alla semplicità della rappresentazione seppe il sublime pittore trarre ingegnosissimi partiti per nobilitare la scena, senza nuocere punto alla unità dell' azione. Giudicando quindi che il soggiorno di una donzella di stirpe reale ammettesse ornamenti convenevoli all' elevata sua condizione, delineò appeso alla sinistra parete un quadro, rappresentante *Mosè*, che sul monte Sinai riceve da Dio le Tavole della Legge. Nell' onnipotente e nel legislatore spira quel fuoco di vita, che già si è renduto visibile nell' Eterno Padre e nell' Angelo. Sotto quel quadro è posto un sedile con spalliera e piedi, riccamente intagliati ad arabeschi, e compartimenti di figure di bassorilievo, rappresentanti i fatti principali de' nostri primi progenitori; cioè *Adamo* ed *Eva* nello stato di innocenza in atto di orare davanti al creatore; poscia *Eva* che sedotta dal serpente riceve il pomo vietato; scacciati quindi dal paradiso per opera di un angelo, e costretti l' uno a travagliare la terra, l' altra a soffrire gli incomodi del puerperio; finalmente il primo delitto dell' uomo, e sia l' uccisione di *Abele* fatta da *Caino*. Come la maniera del piegare e del muovere le vesti, e l' acconcia distribuzione de' colori, mostrano il gusto più sublime dell' artista, così uno stile purissimo e mirabile si scorge nei bassirilievi, dipinti a chiaroscuro.

Altre parti della Camera sono pure a dovizia ornate. Il piedestallo del leggio è formato da un gruppo di tre graziosissimi puttini. Presso al libro è posto un vaghissimo cestellino, che accoglie un paio di forbici ed un pannolino bianchissimo, con che si volle indicare l' unione della vita attiva colla contemplativa della Vergine. Con raro avvedimento però il pittore rappresentolla in atto di leggere, onde mostrare che mentre essa ergeva la mente a Dio, scendeva da Dio la fecondante parola nel seno di lei.

Fuvvi chi lo attribuì ( anche in un opuscolo stampato ), a Leonardo da Vinci; fuvvi chi lo giudicò opera del divino Raffaello; fuvvi chi andò errando sui nomi dei più valenti pittori di quella età, sul Perugino, sul Pinturicchio, sul Ghirlandajo, sul Francia, su Lorenzo Credi, ec.

In mezzo a questi dispareri non si può che ricorrere a minute osservazioni e a confronti, onde giugnere, almeno per approssimazione, al discernimento del vero. Qualora il quadro si esamini con tutta l' attenzione, e si consideri ben bene tutto il complesso dell' opera, sembra ch' essa debba, piuttosto che a qualunque altro maestro di que' tempi, attribuirsi all' Urbinate.

La pittura, a giudizio di tutti i conoscitori senza alcun contrasto, mostra una data, che la fa vedere condotta probabilmente da quel sommo, avanti la sua andata a Roma, e nell' epoca in cui il suo pennello conservava un certo cotal miscuglio di peruginesco e di fiorentino, come si osserva nei lavori da esso eseguiti in compagnia del Pinturicchio nel Duomo di Siena. Quella data viene poi maravigliosamente comprovata dalla forma dei caratteri, che copiosi veggonsi, sebbene assai poco leggibili, sul libro che stà aperto su di un tavolino innanzi alla Madonna; essi indicano nel modo più incontrastabile ad un occhio esercitato nell' arte diplomatica la fine del secolo xv, o il principio del xvi.

Nè solamente tutta l' opera è in tal modo condotta, che non si saprebbe a chi convenientemente aggiudicarla se non che a Raffaello, ma molte particolari circostanze altresì e molte parti del dipinto medesimo, concorrono a confermare questa opinione, che è già stata da non pochi tra i più celebri artisti adottata, e che sembra la più verisimile per qualunque riguardo.

Nella parte più alta del quadro vedesi il Padre Eterno, eguale in tutto a quello dall' Urbinate dipinto da poi nelle Logge Vaticane; giacchè in esso vedesi la stessa forma, la stessa attitudine, lo stesso carattere della testa, la stessa maniera della piegatura.

Le verdi cortine che coprono il casto letto, ne lasciano vedere una parte. Di ordine composito sono i capitelli della lettiera, analoghi a quelli dei pilastri, che sorreggono la cornice posta intorno a tutta la camera, e in que' pilastri si ammirano i più vaghi e i più morbidi arabeschi, nei quali, benchè assai piccole sieno le figure, sono però esse con tanta eleganza finite, che dalle forme più o meno delicate delle membra e dall' aria de' volti chiaramente viene indicato il sesso diverso. La porta, piuttosto vasta e ben ornata, che mette ad un atrio, presenta la vista di un bellissimo paese; su l' interna architettura di quella porta veggonsi due puttini dipinti con tanta maestria di disegno, che quasi si crederebbe avere essi fornito l' esempio a *Michelangiolo* di quel suo franco e libero modo di collocare le figure. Nè strano dee sembrare, che il pittore una rappresentazione di fatti della Giudea ornasse col soccorso delle arti greche e romane, perchè quella provincia già era sommessa alla romana potenza, e sentita aveva l' influenza della coltura alessandrina.

Il paese pieno di vaghezza e di varietà, presenta un vastissimo orizzonte, chiuso da azzurre montagne, le ultime delle quali sono appena accennate, e le nubi leggerissime sparse per l' aere con somma intelligenza, sembrano mosse e rischiarate a poco a poco dalla crescente luce del mattino, con che volle forse il pittore con ingegnosa allegoria indicare il nascere di quel sole, che tutte diradò le tenebre nelle quali involto era il genere umano.

L' Angelo annunziatore che vedesi a destra di chi guarda nel quadro succennato, in molte sue parti e specialmente nella testa, si ravvisa somigliantissimo ad uno di quelli di Raffaello medesimo, dipinti in Roma nel rappresentare l' uscita dal carcere del principe degli Apostoli.

Il volto della Vergine, che è situata a sinistra di chi guarda, presenta alcuna di quelle originali e squisite bellezze, che eseguite furono soltanto da Raffaello in alcuni de' suoi quadri e specialmente delle sue Sacre Famiglie. Molti caratteri di somiglianza si ravvisano tra questa e la Madonna detta *della Visitazione*, dipinta dall' Urbinate, e posseduta da S. M. Cattolica, e tra questa e quella della Sacra Famiglia, nobilmente incisa dal cavalier Longhi, e nominata la *Madonna della benedizione.*

Nulla può vedersi di più raffaellesco del paese, che a traverso di un'apertura vedesi nel mezzo del quadro, e che ci rimembra addirittura altri suoi dipinti. Raffaelleschi sono pure i bellissimi bassirilievi che adornano diverse parti del quadro, e sentono tutto il gusto finissimo di quel maestro la nobile architettura, gli ornamenti, i grotteschi che simili si scorgono in gran parte a quelli da esso da poi eseguiti nelle Logge Vaticane.

Con fino avvisamento il pittore, rappresentando il mistero dal quale ebbe principio la nostra Redenzione, volle in uno dei bellissimi bassirilievi accessorii rappresentare altresì la caduta del primo uomo, o sia Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre; ma questo argomento altresì non vedesi trattato con alcuna variazione da quello che fu in seguito espresso nelle Logge Vaticane medesime da Raffaello stesso.

Se questo quadro non portasse chiaramente impressi i caratteri dell' età in cui fu dipinto, e potesse giudicarsi solamente di pochi anni più moderno, strano non riescirebbe che alcuni tra i grandi pittori che vennero in appresso, avesse nell' opera sua trasfuso i pensieri, le forme, le bellezze del divino Urbinate; strano non sarebbe ch' egli ne avesse ricopiato il Dio Padre, imitato l'Angelo, emulata la testa della Madonna, osservati diligentemente gli accessorii, i bassirilievi, gli ornamenti, il paese, ripetuta la cacciata dei primi padri dal giardino di Eden e cose simili. Ma incontrastabile essendo l'anteriorità della esecuzione di quel quadro alle opere successivamente da Raffaello medesimo condotte in Roma, è ben chiaro a vedersi che allora nella sola sua mente creatrice erano chiusi que' sublimi concepimenti, che alcuni degli altri pittori di quel tempo non avrebbe forse ideati, come Raffaello tolti non gli avrebbe se non che dal suo proprio ingegno. Giova il ripetere, che qualora mancassero altre prove, i caratteri scritti nel libro posto innanzi alla B. V., provano luminosamente l'epoca in cui fu condotto il quadro, cioè mentre Raffaello usciva dalla scuola del Perugino, e que' caratteri della scrittura sono stati di quell'epoca riconosciuti dagli antiquarii, e fino dal chiarissimo monsignor Mai.

Non è quindi maraviglia se le vestimenta che nel quadro si osservano, sentano alcun poco della maniera del Perugino e di quella dei Fiorentini di quella età, sebbene molta maestria si scorga nello svolgimento e nel partito delle pieghe.

Tutto questo si è fatto osservare finora, affine di istituire il confronto di alcune parti del quadro con alcuni tratti che si osservano nelle opere di Raffaello, che non

ammettono alcun dubbio; ma quello che costituisce il maggior pregio del quadro medesimo, è la composizione, in qualunque sua parte ammirabile. Non ingannossi adunque chi pronunziò il suo avviso, ch' essa era tanto sublime che ad altro maestro prudentemente attribuire non potevasi, se non che a Raffaello o a Leonardo.

Tutti coloro che diligentemente esaminarono questo dipinto, ebbero a convenire che il colorito ne era eminentemente raffaellesco. Questo si ravvisa principalmente nelle carnagioni, nei capelli, nei colori delle vesti, nei chiaroscuri degli accessorii, e nel paese che perfettamente si assomiglia a molti altri nelle sue opere da quel sommo maestro inseriti.

Avvi ancora altra osservazione che conferma il sin qui detto, ed avvalora la congettura di coloro che questo bel quadro attribuiscono a Raffaello. Nè il Perugino, nè il Pinturicchio, nè il Francia, nè il Ghirlandajo, nè alcuno degli altri valentuomini che con essi fiorirono, introdussero nell'opere loro, e forse mai non raggiunsero il grado di perfezione che in questo quadro, e generalmente in quelli di Raffaello, si osserva nelle giuste regole del vero e del bello dell' architettura e della prospettiva aerea e lineare. Il divino Raffaello più di qualunque altro pittore ne conobbe i veri principj, le regole, l'artifizio, e ne fece uso costantemente nelle sue opere maravigliose; cosicchè anche per questo titolo non potrebbe ragionevolmente giudicarsi da altro pennello condotto il quadro del quale si è finora parlato.

Sono con piena stima e considerazione . . . . . .

Milano, 13 gennaio 1827.

---

## Sopra un preziosissimo quadretto di Raffaello, posseduto dal sig. Michele Bisi da Milano, incisore.

---

### *All' egregio signor* Enrico Carozzi

Francesco Longhena.

Prima che partiste per Recoaro, dove solete andare da qualche anno in questa stagione con tutta la vostra amabilissima famiglia, vi avea invitato a vedere un preziosissimo dipinto, che da non molto ha avuto la fortuna di acquistare questo vostro concittadino, il valente incisore sig. Michele Bisi: ma sia stato per colpa vostra o mia, ch' ora ben non mi ricordo, il fatto è che voi siete partito senza vederlo, ed a me è rimasto il desiderio insoddisfatto d' accompagnarvi. Quando tornerete a Milano, che sento dal vostro carissimo Giovannella sarà da qui a molto, perchè volete ripatriare per la variatissima e vaghissima strada di Stelvio, io non sarò più qui; chè s' avvicina

De Marchi dis — Luigi Bridi inc

Dall'originale di Raffaello posseduto dal Sig.r Michele Bisi incisore, dipinto in tavola, alto cent.tri 21 e mill.tri 1. largo 16. 7.

Per Franc. Sonzogno q.m Gio. Batta. di Milano, 1829.

la stagione in cui l' animo ha bisogno di qualche campestre sollievo; e forse non ci rivedremo che al ritornare dell'inverno. Voi peraltro che avete l'animo altamente educato al bello, e che non siete di quella razza, cui sono ignoti i veri diletti dello spirito, quali sono appunto quelli che ne pervengono dalla contemplazione delle belle arti, non vi saprete trattenere dal recarvi anche solo dal sig. Bisi a bearvi in quel tesoro. Perchè sogghignate un cotal poco alla distinzione colla quale vi nomino tra la turba dei ricchi? La vorreste forse attribuire ad uno di que' modi comuni, onde l' amico povero spesse fiate esalta e classifica indistintamente l' amico dovizioso? No, mio caro: sebbene per l' amicizia di cui mi onorate e mi confortate, avrei di che giustamente e infinitamente lodarvi; questa volta sono i fatti reali che vi distinguono veramente, e per nulla hanno luogo la convenienza, la parzialità o l' amore amichevoli di qualunque specie possano credersi. Le belle arti trovano in voi non solo un amatore appassionato, ma un potente incoraggiatore, che sa quanto valga al diletto dell' anima il partire con essoloro le proprie ricchezze. Basta entrare nella vostra casa dove pendono dalle pareti le pitture incantatrici d' un Migliara, e gli intagli maravigliosi de' nostri più celebrati artefici, e degli oltremontani; e ciascuno converrà meco della distinzione in che vi pongo. So bene che direte voi esser questa piccola cosa da non meritarvene un elogio: ma io vi risponderò francamente: basterebbe che tutti facessero altrettanto proporzionatamente alle proprie forze, e sapessero convertire le sovrabbondanti ricchezze, che dissipano in dannosi dilettamenti, a profitto delle arti e ad incoraggiamento degli artisti, siccome fate voi; ed allora vedreste apertamente, che non è poi piccola cosa lo spendere che fate a pro delle arti liberali. Ma lasciamo questa questione, che mi allontana di troppo dall' oggetto principale di questa lettera; e condotta più in lungo potrebbe anche dispiacere a tanti altri.

Prima che torniate e vi rechiate da per voi dal nostro Bisi, voglio trattenervi io su quel quadro col descrivervelo, e col farvi tutte quelle osservazioni, che ho sentito dai nostri luminari della pittura; e che vi avrei detto a voce se vi fossi venuto con voi a contemplarlo.

*Descrizione del quadretto.*

Quattro sono le figure principali che compongono il quadretto, per la sua antichità conservatissimo, eseguito sopra tavola con imprimitura a gesso, alta decimetri 2, centimetri 1, e un millimetro; e larga decim. 1, cent. 6, e mil. 7; che sono Gesù Cristo in Croce, la Madonna, S. Giovanni e la Maddalena. Questa scena di dolore è commoventissima; chè appena vi ponete sopra gli occhi vi sentite l' animo pieno di maraviglia e di mille altri affetti che non sapete quale seguir prima colla riflessione, se quello che ve ne viene dall' eccellenza dell' artefice, o l' altro che tutto vi investe proveniente dalla divinità del soggetto. La vostra immaginazione non sa concentrarsi sopra ciascuna figura ad una ad una per analizzarle singolarmente; ma vi sentite

trasportato col pensiero in quello spazio indefinito che non viene circoscritto da alcun confine, se non da quelli più o men lontani che dipendono dalla forza maggiore o minore della mente di chi contempla.

Campeggia nel mezzo il Redentore inchiodato sulla Croce, che s'innalza al disopra delle altre figure, e siccome ella è questa di tutte la principale, seppe inventandola il dipintore darvi tutta quella eccellenza che a Lei si conveniva in supremo grado. Non fa uopo che voi vi poniate prima a considerare chi sia questa figura, per ricercarvi poi se vi troviate tutta quella mista espressione che dalla più sublime arte del pennello si possa far conoscere per mezzo dei sensi: dessa vi parla chiaramente di sè e nella fisonomia del volto e nelle forme di tutto il corpo, le quali sebbene all'umanità nostra appartengono, e siano nello stato del più atroce patimento, vi dicono all'animo: abbiamo con noi la divinità impassibile. Questa è la causa, onde gli intelligenti attribuiscono a questa figura del Crocifisso il maggior pregio: maggioranza, come vedete, proveniente non dall'arte, che tutto in questo quadretto è trattato con pari eccellenza; ma sì bene dalla infinita superiorità della persona, relativamente alle altre che lo compongono. Sorge alla destra, ritta su piedi, la Madre del Redentore, la quale rivolta con due terzi della persona allo spettatore, tiene le mani giunte in atto di adorazione verso il prediletto suo figlio, esprimendo nel volto e nell'atteggiamento di tutta la persona il massimo del dolore, unito a tutta quella divina rassegnazione che dovea essere propria di colei che fu prescelta al compimento di tanto mistero: quivi il dolore materno vi intenerisce grandemente; ma la dignità colla quale è espresso vi sorprende. Alla sinistra vedesi S. Giovanni, il quale giunto vicino al suo divino maestro, s'arresta sul piè destro e col sinistro sospeso al passo. Ravvolto egli in un ricco mantello porta questo colla destra agli occhi per rasciugarsi le lagrime, e ripiegando all'insù la sinistra e quasi ritraendola, tutta esprime l'energia di quel variato sentimento che produce in noi la vista del più caro oggetto oppresso da immeritata irreparabile sciagura, e verso il quale ci trasporta violentemente un amore soprannaturale. Ai piedi del patibolo, inginocchiata come in uno stato di abbandono, la penitente Maddalena abbraccia colla sinistra l'albero funesto sino alle ginocchia del sofferente; e col palmo della destra rivolto in atto supplichevole, e gli occhi diretti a Lui che la redense dall'eterna perdizione, dimostra più che se lo sentissimo noi stessi, l'amore più puro unito al più grande rispetto, e par che dica:

*I' fui la causa ch' a morire il trasse.*

Fra la Croce e S. Giovanni scorgesi in lontananza un soldato, il quale tutto ristretto nel suo mantello, e vestito secondo il costume di que' tempi, prende via dalla Croce, fatto sicuro che mandò Cristo l'ultimo fiato. Il fondo rappresenta una spaziosa altura tutta seminata in lontananza di fronzuti alberi, dove non vi potete persuadere che vi abbia l'arte adoperato; ma la bella natura vi riconoscete, la quale fatta sensibile, come dice il Vangelo, a quel terribile portento, si mostrò in lutto pur essa: e quivi appunto e la disposizione degli alberi, e la tinta dell'aria, e 'l cielo sparso di nubi, tutto armonizza mirabilmente col patetico della dolorosissima scena.

La figura del Crocifisso è tutta nuda, eccetto i fianchi che sono involti da un panno lino, le cui pieghe finissime meritan principalmente da parte dell' artista molta attenzione, sì per la loro leggerezza e verità, che pel loro squisitissimo gusto. La Madonna ha la testa coperta di un panno bianco, che le discende sulle spalle attorno al collo; ha la veste color rosso violaceo con sopra un manto celeste verdastro, che dagli omeri le discende a terra, le passa dinanzi dove vien fermo sul braccio destro per un lembo. La Maddalena ha pure il capo ravvolto in un bianco velo allacciato di dietro, onde le pendono le estremità del gruppo lateralmente sulle spalle: è vestita di giallo sotto ad un manto bianco, che dalla spalla sinistra le discende alla metà del corpo circondandola tutta, e cadendo a terra con lunghe pieghe verso S. Giovanni nella più dignitosa e naturale maniera. Una veste di color roseo chiaro cangiante ricopre il Precursore, cui fa bellissimo contrasto il manto color cinabro, che dalle spalle tutto il ravvolge e lo tien fermo sotto al braccio sinistro, offerendo nella sceltezza delle pieghe e nello stile, onde furono eseguite, un modello classico del vero panneggiare.

Eccovi la descrizione del quadretto che avrete meglio a contemplare da voi cogli occhi di quello che possa io farvelo gustare colle parole. Ma chi ne fu l' artefice? richiederete certamente, non trovandovi ancora dinanzi alla pittura; perchè essendo già voi stato a visitare diverse città e gallerie dell' Italia nostra e specialmente quella sceltissima di Firenze, dove avete veduto le diverse maniere dei più celebrati pittori, e vi siete dato tutto l' agio di farne i necessarj confronti per accostumarvi a distinguerle con facilità; qualora vedeste il quadretto del nostro Bisi, non avreste bisogno che nessuno ve ne dicesse l'autore. Io non vi starò qui a fare la numerazione di tutti coloro che il videro e il giudicarono; ma vi dirò solo che fra questi accorsero dal Bisi i sommi artisti che onorano la vostra Milano, che voi ben sapete quali e quanti siano, senza ch' io ve li nomini; e tutti concordemente, guidati dalla sana critica, dal buon gusto, e dalla più sicura cognizione dell'arte il giudicarono opera indubitata di Raffaello. E da chi mai, se non da lui, si seppe portare una tale e tanta perfezione nell' arte in cosi piccole figure? Chi potè spingere il disegno a tale e tanta correzione, che in nessunissima parte, potesse essere avvertito dal più avveduto indagatore, siccome è in questo, dai professori riconosciuto?

Vi ricorderete quante volte, parlando noi del Sanzio, abbiamo fatto le maraviglie che a lui, il più eccellente dei pittori, si attribuissero con tanta facilità opere, le quali, prive affatto di alcuno storico documento, non portavano con loro che l' impronto della sua scuola, che si può dire a buon diritto la rigeneratrice del buon gusto: e n' avevamo ben ragione, perchè oltre alla somma difficoltà di saper distinguere le prime opere del Sanzio da quelle del suo maestro, del Francia, e di altri suoi condiscepoli o contemporanei, co' quali usò famigliarità nelle replicate volte che visitò Firenze; pare a giorni nostri predomini una certa non so qual licenziosa tendenza a sostenere per opere di quel divino alcune dipinture, che a dir vero non portano con loro che la sola brama espressa, od a loro solamente attribuita di voler giugnere a quell' apice di perfezione, oltre il quale

nulla più rimane al dottrinato osservatore da desiderare. Ma se in siffatti giudizj, che dire si possono erronei, concorse l' opinione di molti, non si unì però mai quella dei più valenti professori, i quali sono i soli giudici che possono in cotali opere con maggiore sicurezza pronunciare. Tale non è la cosa rispetto alla pittura posseduta dal Bisi: essa porta con sè scolpito all'evidenza il carattere di Raffaello, quando questi vedute le opere di Masaccio, del Frate, e di altri fiorentini, abbandonava di già la prima sua maniera peruginesca, e si avanzava a grandi passi verso la seconda; che per tale infatti viene da tutti ritenuto.

Quantunque questo soggetto sia stato eseguito in sì piccola dimensione, nulladimeno seppe Raffaello presentare agli occhi degli artisti una elegantissima composizione con tutto quell' amore e quell' intelligenza condotta, onde si distinse sempre in ogni suo lavoro. Nel mirare questo ci sembra come di vedere un quadro grande osservato col mezzo di una lente, la quale riducendo l'oggetto più in ristretto compare esservi maggiore finitezza, senza detrarre per nulla quel tocco franco come se fosse veduto alla stessa grandezza: e vi posso assicurare che questo dipinto compare essere di maggior dimensione, sia per l' artificio col quale son condotte, come per la disposizione delle figure e del fondo. Gli intelligenti trovano in questa pittura tutto il modo di segnare le estremità delle mani e dei piedi, e per fino que' segni degli occhi nelle figure, che sono proprj esclusivamente della maniera di Raffaello. In questi benchè piccolissimi, ha persino accennato il puntino di lume sulle pupille; e si veggono in tutte tre le figure indicate con molta leggerezza le lagrime, senza cadere nella secchezza, la qual cosa è molto facile. Nelle parti ombrose de'capelli del Cristo e del S. Giovanni vedrete alcuni leggieri capelli cavati per scuro; ciò che in parte caratterizza i dipinti di Raffaello in confronto di quelli degli altri, i quali generalmente seguivano altro metodo: troppo facile essendo il cadere nel duro e nel secco per chi non era padrone dell' arte, siccome lo era il Sanzio. Alla presenza di questo dipinto v' accorgerete da per voi, avere il Sanzio vedute prima le pitture di Masaccio alla cappella del Carmine, ove imitò la Madonna: quella parte di pieghe che involgono il ginocchio sinistro del S. Giovanni sino al principio del piede, e l'atteggiamento in cui si trova, vi richiameranno alla mente, senza però essere simili e le pieghe e l'atto della Maddalena che stà nel famoso quadro della S. Cecilia in Bologna; dove pare abbia voluto ripetere più in grande la stessa posizione.

Quando mi si parlò per la prima volta del quadretto Bisi, che fu dall' egregio mio amico Giuseppe Molteni, omai celebre nella difficilissima arte di restaurare gli antichi, ed ora anche in quella di pingere veri ritratti al naturale, come sentirete da tutti al vostro ritorno in Milano, subito mi sovvenne alla mente d' un altro dipinto simile, ond' ebbi notizia da Roma li 15 gennaio 1826, e del quale ho parlato fino d' allora nelle mie note aggiunte alla *Storia della Vita e delle Opere di Raffaello* *. Se leggerete quivi il cenno che ne ho fatto, vedrete da voi stesso che quello ha molta rassomiglianza

* Vedi a pag. 7 di questa Istoria, nelle note.

con questo del Bisi; e sebbene vi concorrano apparentemente alcune differenze che parrebbono opporsi a far credere che questo dipinto sia quello identico di cui ho parlato, il quale era nello sportello di un tabernacolo posseduto dalle monache di S. Cassiano in Toscana; sono persuaso che il Bisi sia veramente il possessore della parte principale di quel cimelio. Cotali differenze in fatto se bene si considerino, vedrassi che non sono altro che alterazioni provenienti dal voler parlare di una pittura, onde conservasi nella mente la memoria, ma che non si ha più sotto agli occhi, siccome avvenne di quella di Cassiano smarrita da cinque e più lustri. E ciò non riuscirà certamente strano a nessuno qualora vogliasi appena fare attenzione alla grande facilità colla quale, in simili materie, si sono presi errori d' ogni maniera da uomini anche espertissimi, quando pure aveano dinanzi agli occhi gli stessi quadri che descrivevano. Oltre di che dovete sapere che combina perfettamente colla tavoletta posseduta dal Bisi la misura di quella che esisteva nel tabernacolo di S. Cassiano; misura che io ho avuto alcune settimane dopo avere già stampato le notizie ricevute da Roma per altre ricerche fatte fare in Toscana, intorno alla stessa. Questa circostanza nata per caso allorquando io ho avuto la soddisfazione di contemplare la piccola tavola del Bisi due mesi sono, mi pare che non sia da disprezzarsi particolarmente per tutti coloro, che non avendo l' animo bastevolmente educato al bello originale, vorrebbono qualche prova materiale per crederlo nelle opere dell' arte. A conferma di che concorreranno l' obbligata evidente dimensione della pittura, l' identicità del soggetto con quello di S. Cassiano, la costante tradizione dell' esistenza di questo, il suo smarrimento, ed ora il trovamento fattone dal nostro Bisi. Voi per altro, mio buon amico, non siete di quelli che ha bisogno di queste ragionevoli deduzioni per convincervi dell' originalità d' una pittura veramente sublime: e terminerò questa lettera col ripetervi qui quella stessa conchiusione colla quale un giorno terminò le dotte osservazioni che mi andava facendo alla presenza della pittura stessa del Bisi, uno dei nostri più eccellenti artisti:

« Raffaello in tutti i periodi della sua vita pittorica, non eccettuato il primo, benchè in gradi diversi dimostrò in tutto costantemente invenzione, espressione, grazia, naturalezza ed eleganza ancora in tutte le sue sagome; disinvoltura ne' suoi andamenti di panni semplici senza *bonomia*: egli non fu mai nè freddo, nè calcolato; è pieno di ondeggiamento naturale ne' suoi partiti, voglio dire di espressione analoga al moto delle figure, come al sito ove esse si trovano o aperto o chiuso. Non diè mai a vedere affettazione, mai pretensione a ciò che in generale i moderni chiamano stile, i quali credendo di imitare l' antico, e non ricordandosi che una cosa che fa bene in scoltura, fa quasi sempre male in pittura, e viceversa. Le qualità poi che distinguono eminentemente Raffaello sopra ogni qual si voglia pittore è la movenza espressiva di tutto; quel silenzio eloquente delle sue figure, che colpisce chi ne è fondatamente penetrato. Esaminate bene questa pittura, seguitela nelle sue parti con tutta la forza della critica, e vi riconoscerete esattamente tutto ciò che costituisce il carattere del principe dei pittori ».

E questo mi pare che valga meglio di qualunque altra autentica a provare l' originalità

di questo preziosissimo quadretto; il quale vedrete accomodato in una così bella cornice di bronzo dorato, che per li suoi ornamenti ond'è composta, non poteva meglio essere eseguita nello stabilimento de' sigg. Manfredini sull'idea del signor Bisi stesso, acciocchè non riuscisse disarmonica col dipinto di piccola dimensione, e nello stesso tempo fosse degna di un tale tesoro.

Non vi sarà discara certamente la notizia che il signor Michele Bisi, valentissimo, come sapete, nell'arte dell'intaglio e del disegno, lo stà di già disegnando nella stessa dimensione dell'originale, per darne quindi al pubblico una incisione, che sarà degna sicuramente d'unirsi a quelle eccellentissime che adornano le vostre pareti.

Se in cotesta vostra dilettevole peregrinazione vi sarà questa mia lettera di qualche piacevole trattenimento, come lo spero, sarò contentissimo. Ricordatemi alla gentilissima vostra Ghittina, date un bacio per me agli amabilissimi vostri figlj, e credetemi per la vita ec.

Milano, 18 agosto 1828.

---

## Notizie intorno ad un prezioso quadretto, riputato di Raffaello, e posseduto dall' abate Vincenzo Mocchetti professore a Milano nell' I. R. Liceo di S. Alessandro.

L' ab. Vincenzo Mocchetti, caldissimo coltivatore delle belle arti, ne fece l'acquisto in occasione di una sua peregrinazione per la Toscana, e scrisse già una sua lettera o dissertazione sul quadro stesso piena di ragioni e di erudizione, dimostrando essere veramente questo dipinto opera del Sanzio. La lettera è indiritta al ch.$^{mo}$ prof. dell' I. R. Accademia di Brera, il signor Luigi Sabatelli, e fu pubblicata in Milano con altri opuscoli, nella stamperia Manini, 1828: Vedi *Opuscoli sopra le belle arti dell' abate Vincenzo Mocchetti*, *pag.* 10.

Io non riporterò di essa lettera che la succinta descrizione del quadro unitamente alla risposta del prof. Sabatelli e alla opinione manifestata dal conte Cicognara a questo riguardo, rimettendone i lettori che amano il di più al libro sopraccitato.

« Il quadro è sulla tavola ben preparata a gesso, alta un piede parigino, e larga undici pollici. Il soggetto n'è semplicissimo, e altro non esprime che la Vergine, la quale presenta il suo Bambino in atto di benedire. Ai due lati gli stanno S. Pietro coi simboli dell' autorità a lui commessa, e il martire S. Sebastiano legato ad un albero e bersagliato. Alle spalle e in linea orizzontale vedesi un paese, con minute collinette sparse di arbusti, di fabbricati, di capanne; l'orizzonte, che va a perdersi lontano lontano nell'infinito. Tutte le figure del Bambino in fuori, sono dimezzate, ma piuttosto grandicelle. Il disegno e la composizione, sebbene semplicissima, sono di grande perfezione, e ogni figura, come fu dato sempre a quel divino intelletto, esprime in tutte le sue parti, e

Raffaello dip. Lod. Gruner dis. e inc.

Dall'Originale posseduto dall'Abate
D. Vincenzo Marchetti prof.re in Milano.

Per Franc. Sanzogno q.m Gio. Batta. di Milano 1828.

fin nelle dita quel grado di movimento e di passione che esigono le circostanze, e 'l grave soggetto che rappresenta ».

« Il Bambino, che è nello stato naturale, ha un' aria piuttosto seria che graziosa; il qual carattere sempre conservato da Raffaello nel Divino Salvatore, a significarne, se mal non m'avviso, la divinità, qui particolarmente potrebbe dirsi richiesto dalla dignità congiunta a quell' atto del benedire. I contorni sono già pieni, tondi e morbidi più che non sogliono nel Vanucci e nel Francia; tuttavolta accusano ancora la prima maniera dell'Urbinate; se non che a malgrado di qualche temenza, che tiene ancor del maestro, son essi però ben lavorati, sinuosi, franchi e rilevati a modo, che tutto il corpo vi parrà staccato dalla tavola, e posto innanzi le altre figure senza confusione alcuna. Il colore delle carní è direi un po' grigio, come nota il Mengs, e una tinta entra nell'altra impercettibilmente, come nel vero e nella natura ».

« La Vergine è di forme peruginesche, ma di quella grazia e venustà, di quella espressione a cui non giunse il maestro. La movenza del capo, e il giro degli occhi, la composizione dei capelli, e tutta la soavità del volto, e della bocca atteggiata a modestia hanno un non so che di divino, che ferma, innamora, rapisce, e ci mostra lo scolaro, a cui crescevano coi giorni il sapere e la maestria, ed ha già superati coloro dai quali poc' anzi toglieva precetti ed esempio. Essa è succinta di un manto ceruleo, elegante, nobile, grandioso senza quelle pieghe corte, rotte e triangolari, che mal si possono lodare nel Perugino; e tutto spira quel fulgido vero, tratto dalla natura, e perfezionato dall' arte. In questo chiaro si vede, che egli aveva già attinto dal Masaccio il gusto dell' antico; ed allargatosi oltre gli angusti confini della ricevuta educazione, spiegava già una maggiore e più dignitosa grandezza nelle movenze, negli abiti e nel colorire ».

« Il S. Pietro, sebbene abbia i tocchi più risentiti e compressa la bocca alle due estremità e molto pronunciata, secondo il carattere ardente e autorevole della persona; nondimeno le forme, i capelli, i contorni, l' atteggiamento, il tocco del pennello, il colorito e la fisonomia lo fanno somigliantissimo al S. Giuseppe, che Raffaello dipinse per Domenico Canigiani, e che ora vedesi nella galleria di Monaco *. L'Apostolo è coperto di un manto paonazzo con pieghe piuttosto crude e secchette, ma con un fondo in cui l' aria molto s' allarga, e l' occhio si approfonda. La sottana è bigia, e parimente secchetta, ma bella, leggiera ed è ben divisa dal manto ».

« L' artefice poi grandeggia nella figura del S. Sebastiano, nel cui volto vi parrà senza dubbio di vedere quanto è richiesto a rappresentare un bellissimo giovane, nobile, martire, soldato, che nel dolore non perde la sua nobiltà. Forse vi parrà il ritratto stesso di Raffaello, o l'Adamo, da lui dipinto nella *Disputa del Sacramento* in Vaticano. La movenza, la guardatura e la inclinazione del capo e del collo, tutto è da gran maestro, e tutto risponde allo stato in cui quel santo e magnanimo giovane è posto.

* In proposito del quadro dipinto da Raffaello per Domenico Canigiani, *vedi* questa Istoria, p. 151, nota.

Egli è nudo e legato all' albero, e ha il corpo tutto carico di frecce. Le clavicole sono perfettamente intese, la sveltezza e 'l tornito delle membra, il ritondar del corpo, e la carnosità dei muscoli sono di tanta eccellenza, che l' autore dovette aver già vedute le statue greche, e singolarmente l' Apollo e il torso del Belvedere, quando fece questo mirabile lavoro ».

« Se dalle figure volgerete lo sguardo al fondo, e considererete come è tratteggiato il paese, l' aria, il colorito, e l' accordo generale, io non dubito di affermare, che pochi saranno i quadri così diligentemente toccati e finiti; e per molte ragioni argomento, che il Sanzio conducesse a termine quest' opera verso il 1505, quando già s' era allontanato dal Perugino ».

Passa quindi il professore Mocchetti a confrontare il suo quadro con altri due definitivamente di Raffaello, e con delle buone ragioni e sodi argomenti somministratigli dalla verità del suo dipinto, ne dimostra anche a chi non è fornito di sufficienti cognizioni per giudicarne da sè, esser desso veramente opera del Sanzio e della sua prima maniera. Il perchè m' induco io a credere che alcuni, i quali l' hanno veduto siansi indotti a sospettarlo in sulle prime un' opera di Fr. Francia, o veramente di Pietro Perugino, non già perchè gli manchi eccellenza degna dell' Urbinate; ma solo perchè si reputa oggi mai quasi impossibile lo scoprire nuovi quadri di quel divino. Ma con buona pace nè l' uno nè l' altro di que' grandi artisti giunsero mai a dipingere con tanta nobiltà ed esattezza di disegno, grazia e dottrina di espressione, quiete, soavità ed armonia di colorito; sebbene, come notano il Lanzi e il Mengs abbiano alcuna volta i meno periti scambiato l' uno coll' altro, e confuso il maestro collo scolaro. Difatto questo giudizio consona giustamente con quello dei nostri più celebrati professori di pittura, i quali concorrendo tutti concordemente a riconoscere originale indubitato il dipinto posseduto dal prof. Mocchetti, sebbene al primo vederlo sembrassero indecisi, se al Perugino, al Francia od a Raffaello appartenesse, dopo un replicato esame convennero essere di quest' ultimo con tutte le buone ragioni dell' arte.

*Lettera del chiarissimo professore, il signor* Luigi Sabatelli *colla quale risponde al professore abate Vincenzo Mocchetti, che gli ha indiritta la descrizione del suo quadretto.*

*Pregiatissimo Amico.*

Non ho risposto prima d' ora alla vostra lettera, perchè mi parve che prima d' ogni cosa dobbiate desiderare il mio qualunque siasi giudizio sul quadro, che ne è argomento, e questo giudizio non poteva precipitarsi. Ora mi congratulo veramente con voi del bell' acquisto, che avete fatto, e vi ringrazio delle gentili espressioni di stima, delle quali avete riempiuta la vostra lettera, a cui non abbisognan punto le scuse, chè per modestia le preparate voi stesso. Bellissimo è veramente il vostro quadro, e ben conservato, e

giudiziose e sottili le ragioni colle quali provate che sia opera di Raffaello. Pure in sì fatte materie è facile più che non credesi errare, ed alcuni quadri di Raffaello della prima maniera forse più di molti altri ci possono trarre in errore per l' analogia, che presentano col Perugino, ed in qualche parte ancora col Francia, fra i quali io colloco appunto il vostro, che veramente sembrami opera di uno di questi tre, sebbene sia probabilissimo, che appartenga al grande Urbinate, perchè a parer mio mi sembra rassomigliar più ad esso, che agli altri due. E voi ne accennate assai bene i motivi. Tale è adunque il mio sentimento rapporto a questo bellissimo quadretto, che volendolo attribuire a Raffaello sarebbe della sua prima maniera, quando appunto, come voi osservaste, aveva appena abbandonato il maestro; e vi ringrazio di avermi con tanta cortesia presentata occasione di contemplarlo. Addio.

Milano, 5 giugno 1828.

*Giudizio datone dal ch. sig. conte* Leopoldo Cicognara
*già presidente dell' I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia.*

Questo severissimo giudice trovandosi in Milano, mentre stampavansi dal professore Mocchetti gli opuscoli suindicati, e recatosi a visitare il suo quadretto, lo attribuì francamente all' Urbinate, e disse di avere veduto lo studio di alcune figure del quadro stesso, del Bambino particolarmente e del S. Sebastiano fra quei cento disegni di Raffaello, che ora sono posseduti dall' Accademia di Venezia. Anzi per colmo di gentilezza, e per l' amore grandissimo all' arte si incaricò egli stesso di mandare a Venezia il disegno del quadro, e farne fare i riscontri.

Il nome del signor conte Cicognara ne dispensa dal dire quanto peso si debba concedere a questo giudizio. Le sue opere lodate in tutta la colta Europa, la stima in cui l'ebbe sempre Canova, e la sicurezza da lui acquistata in tanti anni, vissuti sempre nello studio, e nella contemplazione dei capolavori dell' arte, danno alla sua opinione una quasi inappellabile autorità; ed il profess. Mocchetti ha ben di che essere contento per aver ottenuto da lui medesimo la permissione di pubblicare questo suo voto.

# SAGGIO

DI UN ELENCO

# DEI DISEGNI ORIGINALI

DI

## RAFFAELLO SANZIO

DA URBINO.

*T*UTTI *li Biografi, e tutti gli Storici od altri che parlarono di Raffaello e della sua arte, esaltarono sempre in modo singolare la diligenza, l'applicazione e la instancabilità di questo Genio sublime, nello schizzare e disegnare sopra la carta i suoi pensieri. Gio. Battista Armenini, che visse poco dopo di lui, e che ci instruì com' egli adoperasse per inventare e fare gli studj delle sue composizioni, così si esprime a pag. 75 del suo* Trattato sulla Pittura, *impresso in Ravenna l'anno 1587:* « Dicesi poi che Raffaello teneva uno stile assai facile, perciocchè dispiegava molti disegni di sua mano di quelli che gli pareva che fossero più prossimani a quella materia, della quale egli già gran parte n' avea concetta nell' idea, e or nell' uno, or nell' altro guardando, e tuttavia velocemente designando, così veniva a formar tutta la sua invenzione, il che pareva che nascesse per essere la mente per tal maniera aiutata e fatta ricca per la moltitudine di quelli ». *Vasari afferma in più luoghi delle sue* Vite dei Pittori, *che sì grande era la compiacenza di Raffaello, ch' egli operava disegni di sua mano per chiunque gliene domandava; e che quant' era indefesso nello eseguirne continuamente per suo studio particolare, altrettanto era largo de' medesimi a tutti li suoi scolari, od a chi anche per solo desio delle cose sue il richiedea. Michelangelo stesso, siccome afferma Ascanio Condivi nella Vita di lui, era maravigliato dello studio infaticabile, ch' egli, il Sanzio, metteva nel disegnare in mille guise le sue composizioni prima di eseguirle; nel copiare gli antichi; nello abbozzare sempre nuove invenzioni. Dalle incisioni di Marcantonio, di Agostino Veneziano, di Bonasone, di Giorgio Mantovano, di Silvestro di Ravenna, di Enea Vico, di Beatricet, di Mastino de Vos, di Martino Rota, di Cornelio Conte, di Bloemart, di Ayr Sadeler, di S. Bartoli e di molti altri, abbiamo la prova più certa della immensa ricchezza, lasciatane ne' suoi disegni. Sappiamo che Guid' Ubaldo II, Duca di Urbino, alla morte di Raffaello, fece raccolta di quante bozze potè di lui, per farle eseguire sui vasi e sui piatti: e quantunque il tempo, o le vicissitudini dei tempi, e più ancora l' ignoranza degli uomini abbiano fatto perdere una quantità di questi disegni; tuttavia ne rimangono*

*ancora quanti bastano a provarci la instancabile attività dell' Autore. Quindi ci pare che invece di maravigliarsi alla quantità di disegni, che eziandio si conservano, ed invece di diffidare, come fanno certuni, fin anche di quei disegni ne' quali si riconosce quell' eccellenza inarrivabile, che non poteva partire che da quella mano angelica, si potrebbe giustamente essere sorpresi, come ce ne restino sì pochi rispetto al numero quasi infinito di quelli, ch' egli ha fatto.*

*Molti sono stati coloro, i quali andarono in traccia avidamente dei disegni originali dell' Urbinate; e nessuno ignora essersi distinti in questi ultimi tempi li signori Richardson, Reynolds, i duca di Montague, di Devonshire, d' Orleans, Ten Kate di Amsterdam, Paolo di Praun di Norimberga, Crozat, De Piles, Caylus, Montarsis, Mariette ed altri: ma le costoro raccolte morirono, per così dire, colla morte di loro, e si dispersero qua e là presso altre persone, ch' ora sarebbe difficilissimo il voler accennare. Alcuni di essi volsero le loro cure alla utilità di tutti, e pubblicarono i fac-simili de' preziosi disegni che possedevano, accompagnandoli anche di dotte illustrazioni: e così almeno resero di comune diritto agli studiosi que' primi monumenti dell'arte pittorica, che passando poscia in altre mani sarebbero rimasti, come tanti e tanti vi sono attualmente, sepolti in un eterno obblio.*

*Noi abbiamo desiderato vivamente di conoscere l' attuale esistenza di questi disegni di Raffaello, per indi additarli tutti agli studiosi dell' arte: a tal fine non abbiamo risparmiato quanto era in noi per riuscirvi; ma ci siamo dovuti persuadere che ciò n' era impossibile. Nulladimeno senza aver la pretensione di affermare che quelli che siamo per indicare, siano tutti certissimamente di mano del Sanzio, comechè a lui gli attribuisca il consenso unanime degli intelligenti; ci siamo determinati a pubblicare il seguente Saggio, se non altro per dimostrare sempre più quale sia l' intendimento che ci ha guidato continuamente in questo nostro lavoro; quello, vogliam dire, che fossero tutte conosciute le opere di quel Divino. Che se alcuno più fortunato di noi si accingerà a questa lodevole intrapresa, e ne avrà i mezzi necessarj per riuscirvi, noi saremo bastantemente contenti d' averne almeno fatto nascere l' occasione, ed inspirato il desiderio di compilare un lavoro utilissimo alla pittura, e specialmente a chi la professa.*

# INDICAMENTO

## DI ALCUNI DISEGNI ORIGINALI

## DI RAFFAELLO

### OD A LUI RAGIONEVOLMENTE ATTRIBUITI

*esistenti qua e là nelle diverse pubbliche e private gallerie d' Italia e fuori.*

---

### IN MILANO

NELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA.

1. Il famoso Cartone della Scuola d'Atene, descritto a pag. 47, nota.
2. Frammento del Cartone della Battaglia di Costantino, pag. 232, n.
3. Nella stessa sala tra uno e l'altro dei suddetti due Cartoni vedesi un disegnetto a penna, che ricorda ancora lo stile del Maestro. Rappresenta due bellissimi cavalli in atto di correre con sopra due barbari, siccome veggonsi nell'accompagnamento d'Attila; lunghezza poll. 10 ½; altezza poll. 8.

   Nella *Galleria portatile di disegni*, del P. Resta, descritta a pag. 170, n.
4. *Foglio* 29. Studj di alcune parti in particolare del corpo umano; fra quali due terzi d'uomo, veduto di dietro in iscorcio, secondo lo stile Michelangiolesco.
5. Il primo studio, eseguito a lapis rosso, del tondo rappresentante la Madonna seduta sulle nubi con Gesù in grembo, che stava all'altare nella chiesa de' PP. Olivetani di Nocera de' Pagani: da dove credesi che fosse comperato dal Marchese del Carpio vicerè di Napoli, dopo averne fatta fare al medesimo altare una copia da Luca Giordano.
6. *Fog.* 37. Disegno a penna rappresentante un giovane romano, che tiene un cavallo pel morso; copiato dall'antico in Campidoglio.

   Sullo stesso foglio dall'altra parte: Un uomo rovesciato – La figura simbolica d'un fiume – La testa d'un cavallo – Un uomo di fronte ad un destriero – Una donna seduta in alto – Il mezzo in giù di due figure in piedi.
7. *Fog.* 39. Embrione a penna per disporre la situazione e l'ordine delle figure nella Storia del SS. Sacramento.
8. *Fog.* 47. Disegno a penna di una donna in piedi coi capelli sparsi e scarmigliati, vestita trascuratamente con un lungo manto succinto, col petto mezzo scoperto, stendente il braccio sinistro e brandendo col destro uno stilo in atto d'uccidersi: credesi la Lucrezia romana disegnata da Raffaello, ed intagliata da Marcantonio con tanta diligenza e buono stile, che Raffaello lo elesse per intagliator suo.

PRESSO IL MARCH. MALASPINA DA SANNAZARO.

Intelligentissimo raccoglitore di preziosi oggetti di Belle Arti in ogni genere, e particolarmente di stampe antiche, fra le quali di Marcantonio; possiede il bellissimo disegno fatto a penna, lumeggiato ed acquerellato da Raffaello per l'incisione del Raimondi, rappresentante il *Giudizio di Paride*, alt. poll. 10; lun. pied. 1, poll. 4: precisamente della stessa dimensione della stampa. *Vedi* a pag. 120.

PRESSO IL SIG. GIUSEPPE VALLARDI, NEGOZIANTE.

Questi, da più anni trasportato dall'amore per le Belle Arti, va facendo con grande intelligenza una Raccolta di disegni originali di tutti i principali pittori; ed a quest'ora ne possiede già un buon numero che basta a vantarsi per uno de' più ricchi possessori in questo genere.

1. Un primo pensiero a penna del gruppo a sinistra dell' osservatore della pittura dell' Incendio di Borgo, cioè della figura nuda che si lascia calar giù dalla casa incendiata; della figura che dal muro ove sta questo attaccato porge un bambino in fasce ad un vecchio che si rizza su' piedi e spinge le braccia in alto per prenderlo. Veggonsi di più segnate quivi altre figure, fra le quali una che sta per calarsi dal muro, due che portano acqua in alto alla destra, che nello eseguimento della pittura ommise: ed invece del gruppo di Enea che porta Anchise v' avea segnato una donna ravvolta in ricco panneggiamento con due piccoli figliuoli d'appresso, portante sopra la testa una specie di fardello. Dietro ad esso un primo pensiero della figura che porta due vasi di acqua, uno sulla testa, l' altro in mano; alto piedi 1, poll. 2, lin. 9; largo poll. 10, lin. 9.
2. Studio di un soldato nudo eseguito nella Battaglia di Costantino alla sinistra dello spettatore; precisamente di quello che vedesi in atto di arrestare colla sinistra il cavallo del primo cavaliero che quivi si vede, e colla destra tiene una spada in atto di ferirlo. Sopra lo stesso foglio vedesi altro studio di una parte del corpo umano. Il tutto a matita nera, sopra carta bianca; alt. piedi 1, poll. 1, lin. 7; lun. poll. 4, lin. 3.
3. Studio a penna, sopra carta bianca, di un cavallo in atto di correre, e due altri studj di teste pure di cavallo con sopra diverse linee scritte d' una parte e dall'altra, forse di mano del Sanzio stesso; alt. poll. 11; largo poll. 4, lin. 3.
4. Ritratto di un personaggio, con gran berretto, in atto contemplativo. Disegno eseguito sopra carta bianca a matita nera; alt. pied. 1, lin. 3; larg. poll. 10.
5. Frammento di un disegno a penna di ricca composizione per una battaglia; fors'anche ideato per quella di Costantino: di 26 figure e 7 cavalli in diverse movenze: lungo pied. 1, poll. 3, lin. 10; alt. poll. 10, lin. 3.
6. Pensiero di un vecchio combattente a cavallo, forse della figura di Costantino, con schizzi di altre figure: disegno a lapis, acquerellato. Dall'altra parte schizzo a penna di tre soldati in diverso atteggiamento, che custodiscono il carcere di S. Pietro; con altri studj di gambe. Il tutto eseguito sopra carta cerulea; alt. poll. 10, lin. 8; lung. pied. 1, pol. 2, lin. 8.

7. Schizzo a penna sopra carta naturale tratto dal bassorilievo antico, rappresentante Sileno, proprietà altre volte di casa Borghese, ed ora esistente nel museo di Parigi, con di dietro lo stesso pensiero con variazioni; lun. poll. 8; alt. pol. 5, lin. 11.
8. Studio preso dal vero per disporre la testa d' Eliodoro, eseguito a matita nera sopra carta naturale d' un' espressione inarrivabile; alt. pied. 1, poll. 3, lin. 2; larg. poll. 10, l. 5.
9. Studio a penna sopra carta naturale di un Profeta, disegnato da Raffaello, quando cercava d' imitar Michelangelo, e colorito dal Rossi fiorentino nella chiesa di S. Maria della Pace. Dall' altra parte di questo foglio vedesi segnata una figura giacente in atto di sostenere un tronco di piedestallo; e un' altra testa di vecchio vicina: ma nel Profeta i contorni sono più nitidi; alt. pied. 1, poll. 2, lin. 7; larg. poll. 7.
10. Studio a matita rossa sopra carta bianca di una Sibilla con due putti da porsi in un peduccio di volta, che eseguì Raffaello con molta varietà in S. Maria della Pace di Roma; con sopra altro pensiero del busto della stessa Sibilla; alt. poll. 8, lin. 3; larg. pol. 7, lin. 3.
11. Disegno di una Leda in piedi nell' atto di accarezzare il Cigno fra due rocce; eseguito a matita rossa sopra carta sottile cerulea: alt. poll. 10, lin. 1; larg. poll. 6, lin. 9.
12. Studio della figura di S. Silvestro, dipinta nel Vaticano a fianco della Battaglia di Costantino; con due figure di angioli nudi, che gli sostengono lateralmente il Pieviale; quando nel dipinto fu diversamente eseguito. Fu operato a lapis sopra carta bianca; alt. pied. 1, lin. 3; larg. poll. 9, lin. 4.

Vedi anche a pag. 226, n. di due altri disegni per *Arazzi*, posseduti dallo stesso.

NELLA PINACOTECA DI BRERA.

Disegno eseguito a penna ed acquerellato, rappresentante un gruppo di nudi che tirano in uno scudo colle frecce; sotto cui vuolsi che Raffaello intendesse figurare i Vizj che tirano al bersaglio. La pittura di questo disegno venne operata dal Sanzio in una delle sue Ville che possedeva in Roma, di cui noi abbiamo parlato a pag. 118, n.

PRESSO LA CONTESSA COSTANZA MONTI VED. PERTICARI.

Uno studio, primo abbozzo a lapis del quadro della Madonna, che vedevasi in Sassoferrato; della quale nell' Accademia di Belle Arti di Brera in Milano esiste una bella copia, che tenevasi per l' originale, smarritosi Dio sa come. Dietro a questo foglietto leggesi una lista de' nomi de' Profeti scritti di mano del medesimo Raffaello; siccome appare confrontandone il carattere col Fac-simile della sua scrittura originale che conservasi, e si conosce generalmente.

PRESSO IL SIG. GAETANO BANFI ALLIEVO DEL PITT. BOSSI.

Quest' uomo peritissimo nelle Belle Arti e principalmente in quella de' Musaici e nell'altra de' Vetri colorati istoriati, fra parecchie altre preziosità, possiede un disegno di

Raffaello, sopra carta bianca naturale, eseguito a lapis, rappresentante in alto una figura intiera nuda veduta di schiena, la quale non può essere con maggiore eccellenza espressa; e più a basso un Santo colla palma del martirio in mano. Questo foglio porta la numerazione, che fa conoscere aver appartenuto ad un libro; forse a quello stesso, che è passato nell' Accademia di Venezia.

PRESSO FRANCESCO LONGHENA.

Studio a penna della figura di S. Paolo nel Sacrificio di Listri. *Vedi* quest' *Istoria*, pag. 211, n.

## IN VENEZIA

### PRESSO L' IMP. R. ACCADEMIA.

Possiede l' I. R. Accademia di Venezia 66 foglj d' originali disegni di Raffaello: quarantanove di questi appartenevano ad un libro di memorie, e sono anco disegnati a tergo. Questo libro fu per varj anni presso Raffaello medesimo, dacchè vi esistono alcune cose affatto puerili, come ve ne sono delle altre, dalle quali tralucono lampi non dubbj di quel genio divino che lo inspirava. In otto di questi disegni manifestasi la scuola di Pietro Perugino, mentre tanto vi è del suo stile che sembrerebbono eseguiti dallo stesso Maestro, se non vi si vedessero per entro le grazie ingenue del discepolo. Il suddetto libro apparteneva dapprima all'egregio pittore Bossi, alla cui morte lo acquistò da' suoi eredi l' Accademia sullodata. Il cav. Bossi aveva intenzione di pubblicare tutti li suddetti disegni componenti il libro da lui posseduto; ed a questo fine ne aveva fatto intagliare la maggior parte nella stessa maniera e dimensione degli originali, da Francesco Scotto e da Rosaspina. Ora tutti questi disegni furono disposti dall'Accademia in cinque cornici, che movendosi sui loro cardini, permettono di vederli anco dall' opposta parte.

*Quelli che appartengono al menzionato libro sono:*

1. Studio del torso di un S. Sebastiano con le braccia annodate in alto, e la testa rivolta al cielo, concepito con delicatezza di sentire, e perciò espressione e carattere convenienti. A tergo, studio più in grande per la testa del medesimo.
2. Studio del bambino Gesù in atto di benedire, composto con grazia, ed espresso con fina avvedutezza il divino carattere, per cui si scorge esser cosa eseguita dall'Autore nell' età sua più fiorita. A tergo vi è la parte inferiore dell'accennato S. Sebastiano.
3. Cenno d'una città montuosa: una rupe, un avvoltoio ed una testa di donna a tergo; cose puerili.
4. Varj segni dell' età infantile di braccia; e a tergo, un meschino abbozzo di torso e braccio in profilo.
5. Studio di una mano senile presa dal vero; e nel rovescio pieghe muliebri e parte superiore di uomo, prese dal Maestro.
6. Due cavalieri in sella, i quali, per la franchezza del segnare e per lo scorcio bene

inteso dei destrieri, mostrano appartenere all'età sviluppata dell'Urbinate. A tergo, lo studio di un leone in piedi, assai difettoso.

7. Piccoli cenni d'un frammento di antica muraglia ; ed al rovescio una gotica abazia : cose dell'infanzia.

8. Parte d'una città con castello di stile germanico; e studio di una mano e di due teste informi, a tergo.

9. Studio dell'Angelo Raffaello in atto di annunziare genuflesso alla Vergine il gran mistero : l'espressione divotamente sommessa, le pupille al suolo abbassate, l'ingenuo porgere del giglio ed il piegare dei lini mostrano la più bella e dotta età del nostro Autore. A tergo, un leone accovacciato e maestrevolmente eseguito fa vedere la differenza del tempo, nel quale disegnollo, dall'altro indicato al n. 6.

10. Studio della Vergine annunziata, che stare deve in fronte all'Angelo anzidetto, concepita con quel candore, che la sola anima del Sanzio potea sentire. A tergo scorgonsi alcuni studj di pieghe per donna sedente.

11. Fanciullo di carattere energico in atto di sbranare un leone. La maschia ira del volto, l'impeto dell'attitudine, e l'ondeggiare ardito delle pieghe, come mostrano uno slancio istantaneo ed impetuoso, indicano pure che volle Raffaello figurare il giovanetto Sansone, vincitore del leone che voleva ucciderlo. Al suo tergo, studio di un nudo in riposo quanto difettoso negli arti inferiori, altrettanto ben inteso nella parte superiore.

12. Altro studio di nudo in atto d'invitare tranquillo a duello. Quanto è conveniente l'attitudine, altrettanto disdicono le forme e la parte anatomica. A tergo, altro studio di nudo senza le braccia, più corretto dell'anteriore, ma dell'età ugualmente infantile.

13. Puttino ombreggiato all'acquerello in atto di riposo, disegnato con purità e diligenza estrema, ma con poca franchezza. A tergo, un busto di Quinto Curzio, eseguito con bastante scioltezza, ma con libertà nel costume.

14. Pensieretto di due putti : uno alla matita, seduto e visto di schiena ; l'altro a penna, quasi di fronte. Al di sopra tracciò, all'acquerello e biacca, una testina bene rovesciata, con vera scienza di scorcio allo in sù. A tergo, una piccola memoria di una foglia per capitello corintio.

15. Nel diritto e a tergo, due ritratti a mezza figura a penna; il primo di un dottore legale vestito in formalità con armelino e picciolo berretto ; ed il secondo di un cieco laureato poeta. Piacquegli distinguerli coi nomi di M. T. Cicerone e di Omero.

16. Studio da un frammento di due Grazie antiche ; ed a tergo, quello di una Santa presa da altro Autore, eseguiti entrambi con lodevole franchezza : ora nella Sagrestia del Duomo di Siena.

17. Concettino, appena indicato, della S. Vergine col fanciullo Gesù, che è finito a tutt'ombra, e da cui si conosce lo studio profondo che facea della natura. A tergo, pensieretto a soli contorni e della più innocente semplicità, rappresentante una giovinetta madre, che, stando a sedere, porge la mammella ad un fanciullino in piedi.

18. Un vecchio magistrato coperto di maestosa toga, genuflesso in atto di orare; preso da antico Autore. A tergo, un picciolo studio di foglia corintia.

19. Cristo sopra un lino per essere deposto nel sepolcro, con la Madre Vergine e

S. Giovanni immersi nel più profondo dolore. Composizione presa da bassorilievo antico e forse del Donatello. A tergo, il Giuseppe d'Arimatea che fa parte dell'anterior composizione.

20. Il filosofo Anassagora: nel retro, Vittorino da Feltre, così sta scritto; cose meschine sott' ogni aspetto.
21. Aristotele, nella parte anteriore, e Seneca a tergo. Disegni bene eseguiti, ma di capriccioso costume.
22. Un antico filosofo nel dinanzi, ed a tergo Platone; trattati con maestria, ma liberi essi pure nel costume.
23. Tre teste, due delle quali ritratti in caricatura; nel rovescio, studj di quattro braccia; cose di poco conto.
24. Il solo busto di Virgilio apparisce al dinanzi di questo foglio.
25. Studio di un nudo intero e di un piede in dettaglio. A tergo, un vecchio panneggiato con molto decoro, in atto di volgersi con qualche sorpresa in dietro. Cose non molto felici.
26, 27, 28, 29. Studj di teste della maggior grazia e carattere. Alcune altre a tergo, ed il Bambino Gesù a tutt'ombra con varj putti che scherzano con un cane. Studj che servirongli per alcune opere sue.
30. Tanto anteriormente, quanto a tergo, pensieretti o tentativi per nostra Donna.
31. Disegno ammanierato di un vecchio ignudo con una palla ed una verga nelle mani. A tergo, altro nudo appoggiato, del medesimo stile.
32. Sonatore di tromba; nudo di poco conto. A tergo, pochi segni di un torso e cosce maschili.
33. Studio eseguito con qualche garbo di busto muliebre. A tergo, quattro puttini in atto di danzare.
34. Testa volta allo in sù. A rovescio un griffo. Età infantile.
35. Pastore in atto di camminare sonando l'otre, eseguito con franchezza. A tergo, due teste di putti, e sei di figure virili unite in composizione: di eccellente disegno.
36. Studio di nudo in atto d' inchiesta. A tergo, gruppo di un assalitore, ed una madre fuggente: dovea servire alla Strage degl' Innocenti: cose un po' fredde.
37. Angelo tutto intero in atto di volare sonando il cembalo, imaginato ed eseguito con tutta la grazia sullo stile del Maestro. Alcune Chimere ed una Gorgone sono disegnate a tergo.
38. Nudo in atto di percuotere la fronte di un toro; di stile debole. A tergo, due teste, e lo studio dal vero di una mano.
39. Nella parte anteriore, mezza bellissima figura di un Profeta; ed a tergo, un nudo in ischiena di eccellente stile.
40. Due nudi in ischiena ed un puttino che esercita i primi passi nel carriuolo infantile. A tergo, altro nudo pure di schiena. Lavori della sua gioventù.
41. Nel dinanzi soltanto, tre nudi principali ed uno in dietro, aggruppati con un puttino. Studj giovanili.
42. Più di mezza figura di un vecchio filosofo eseguita con profonda maestria. A tergo, eloquentissimo gruppo della Vergine che contempla il divino Infante occupato ad inalberare con de' fili una Croce fra i fiori e le frutta offertegli in un canestro.
43. Nella parte anteriore del foglio soltanto; bellissimo Angelo che conforta un vecchio cogitabondo, spargendo fiori sopra il suo capo. Composizione elevata ed espressiva.

44. S. Andrea, mezza figura, vista e disegnata con tutta felicità e franchezza. A tergo, due soli segni di una testina.

45 e 46. Due figure panneggiate, per ogni foglio, e viste di schiena che mostrano dolcemente sorprendersi di cosa che avvenga al loro cospetto. Queste sono state reticolate per l' esecuzione in dipinto, e sono di sufficiente bellezza. A tergo del primo foglio, evvi disegnata una Maddalena seduta sul Calvario, di stile un poco arido, ma vero; ed a rovescio del secondo sta, parimente sul Calvario ed in piedi, S. Giovanni, bello quanto la Maddalena indicata.

47. Tre figure intere, due principali ed una indietro; sono ignude ed in atto di attendere colle lance protese il nemico. Furono punteggiate dalla spilla per passarsi a maggior correzione in un altro foglio.

48. Uno schizzo di parecchi nudi nel dinanzi, ed alcune memorie scritte nel rovescio.

49. Bellissimo concetto, disegnato con robustezza, di una S. Vergine genuflessa in atto umile e di venerazione. A tergo, un Apostolo visto di schiena, reticolato per l' esecuzione. Egualmente stimabile.

*Li disegni che seguono, sono eseguiti sopra fogli volanti di varie grandezze.*

1. Due mezze figure rappresentanti Tolomeo e Boezio che stanno ragionando su di una sfera: eseguite con franchezza e severità di stile.
2. Schizzo d' angolo esterno d' una città.
3. Tre donne, copiate da altro autore, in atto di avvisarsi ad offrire due colombe. La scena è un piccolo atrio di poco bella architettura, e più inferma prospettiva.
4. Disegno prospettico di una galera a remi alzati, vista da poppa.
5. Leone che assalta un uomo; un cane che latra; un pastore lontano colla greggia. Cose mediocri.
6. Tentativi giovanili per una composizione della Strage degli Innocenti.
7. Energico schizzo d' un soldato a cavallo che non teme, ma anzi affronta due fanti che lo assaltano.
8. Disegno tratto dal S. Paolo, che si descriverà al n. 11, mancante della testa e di una mano; eseguito da Marcantonio Raimondi che indicò, al di là di questo, anco una piccola porzione di S. Giovanni, disegnando l' aquila tutta intera. Trattato con tutta la maestria.
9. Disegno finito a tutt' ombra. Nell' interno di architettonica abitazione, con veduta di paese per una finestra, scorgesi la S. Vergine che cessa di occuparsi del lavoro per contemplare i baci affettuosi che frammischiano li fanciullini Gesù e Giovanni: eseguito con severità michelangiolesca.
10. Studio robustissimo a matita rossa del Mosè dinanzi al Roveto ardente.
11. L' originale dell' accennato S. Paolo, eseguito con profondissima maestria.
12. Nella parte superiore del foglio una S. Vergine; ed inferiormente schizzo di una Santa, tenuto da alcuni per opera di Filippo Lippi, ma avente tutti i caratteri di Raffaello, fra i disegni del quale fu dal cav. Bossi classificato.
13. Broglione schizzato da pochi colpi di acquerello e biacca con indescrivibile magistero. Rappresenta lo sterminio di alcuni fanciulli fatto da crudi soldati a cavallo.
14. Testa di un Redentore coronata di spine, a matita rossa.

15. Segni franchi di penna per provare la composizione della Vergine in atto di sollevare in piedi il divin Figlio.
16. Veduta prospettica di una galera.
17. Studj finitissimi a matita rossa e nera di un Tritone e d' una Nereide, che furono eseguiti alla Farnesina.

PRESSO IL CONS. AGLIETTI.

In mezzo ad una ricca collezione di disegni originali di celebri Artisti, è pure il fortunato possessore di quattro disegni originali del Sanzio.

Il 1.° largo once 11, 3; alto onc. 7, 11, ch'è fatto a penna, ombreggiato all'acquerello, e lumeggiato a biacca, tutto con grande accuratezza ed intelligenza, rappresenta l' Eterno nell' atto d' ispirare il soffio della vita all' uomo, e a varie altre opere del creato in differenti gruppi.

Il 2.° largo onc. 10, 1; alto onc. 14, ch' è pure a penna ed ombreggiato a bistro, rappresenta una figura in piedi, la quale è una delle principali figure introdotte nella grande composizione della Disputa del Sagramento. La grande vigoria, con cui è fatta questa figura, dimostra esser dessa un' opera del sommo Urbinate, e tanto più per l' aggiunta fattavi di un bassorilievo che non esiste nell' a fresco, ma che fu trasportato nella Scuola d'Atene, ponendolo per secondo bassorilievo al disotto della nicchia della statua d'Apollo.

Il 3.° è largo 9, 9, e alto 5, 2, fatto a matita nera, e lumeggiato a biacca, rappresentante una figura sedente che sembra un Profeta, inventata, a quanto si suppone, per essere posta sopra una lunetta. Questo disegno apparteneva alla collezione del conte Algarotti.

Finalmente il 4.° disegno a penna, ombreggiato all' acquerello e lumeggiato a biacca, della lunghezza di once 19, 3, e dell' altezza di onc. 14, 8, rappresenta la incoronazione di Carlo Magno fatta da S. Leone III nella Basilica Vaticana. In mezzo ad un coro di Vescovi e Cardinali siede sul trono il Pontefice in atto di porre la corona sul capo di Carlo Magno, presso di cui un paggio tiene la corona radiata del regno de' Franchi. Magnifica e decorosa appare la disposizione della sacra funzione e la distribuzione di tutte le figure. Il quadro esiste nell' ultima delle stanze dette di Raffaello nel Vaticano: ma si pretende che non sia tutto della sua mano maestra. Questo disegno basterebbe esso solo ad illustrare qualsivoglia grande raccolta, essendo incontrastabile la sua originalità, confermata maggiormente da quelle piccole alterazioni che si scorgono nella pittura a fresco, differenze che niente alterano la invenzione, la composizione e la distribuzione. Ma soprattutto lo palesa per suo la grazia, con cui è segnata ogni cosa.

*Da inventario autografo del Cardinale Maria Grimani Patriarca di Venezia: fatto in Venezia a li 26 febbrajo 1526.*

1. Conversione di S. Paolo: carton grande colorito, de man de Raffaello, pittor eccellentissimo.
2. Cristo con gli Apostoli; disegno di Raffaello.

3. Testa di giovine con ghirlanda: disegno di Raffaello.
4. Testa di bamboccio: disegno di Raffaello.

Tutte le suddette memorie riguardanti i disegni originali di Raffaello che si posseggono in Venezia, le dobbiamo alla cortesia del nobile uomo il signor Renato Arrigoni, I. R. Segretario di Governo, il quale ce le procurò per mezzo di altra persona.

## IN MODENA.

### NELLA GALLERIA REALE.

Disegno finitissimo della Calunnia. *Vedi* a pag. 117, n.

## IN FIRENZE.

### NELLA REALE GALLERIA.

1. Studio di figura virile genuflessa e ammantata, a braccia stese; in matita rossa; alto poll. 6, lin. 7; largo poll. 6, lin. 2.
2. Schizzo a lapis in carta bigia di una Madonna genuflessa, con la mano sinistra al petto, e la destra distesa verso una culla; alto poll. 3, lin. 2; largo poll. 2, lin. 8.
3. Disegno a penna del Roveto ardente delle Logge Vaticane; largo poll. 8, lin. 3; alto poll. 6, lin. 3.
4. Disegno a penna di un combattimento di Ercole con tre Centauri; alto poll. 9, lin. 2; largo poll. 8, lin. 7.
5. Disegno a penna di S. Giorgio che trafigge il dragone; alto poll. 9, lin. 10; largo poll. 8.
6. Schizzo a penna di una Madonna sedente con G. B. in grembo, che scherza con un agnellino tenuto in collo dal piccolo S. Giovanni; alto poll. 6; largo poll. 4, lin. 9.
7. Studio in matita rossa della metà inferiore di una figura genuflessa egregiamente vestita: forse per lo Spasimo di Sicilia; alto poll. 5; largo poll. 7, lin. 8.
8. Disegno a penna, in forma rotonda, del Redentore al Limbo. Diametro poll. 7, lin. 4.
9. Disegno a penna del quadro della Galleria Borghese, esprimente Cristo portato al sepolcro. Il disegno non è finito di ombrare, e varia in alcune parti dal quadro; alto poll. 10, lin. 9; largo poll. 11.
10. Disegno a lapis, lumeggiato di biacca, in carta bigia, esprimente la Madonna sedente in terra con G. B. assiso egualmente al di lei fianco sinistro, con libro aperto sulle ginocchia, e dal lato opposto S. Giuseppe in atto di adorazione; alto poll. 4, lin. 5; largo poll. 3, lin. 9.
11. Disegno all' acquerello lumeggiato di biacca, e centrato in alto. La Madonna genuflessa alza un panno che copriva G. B. giacente, il quale stende le mani verso di lei: nell'indietro è S. Giuseppe appoggiato a un basto; alto poll. 6, lin. 4; largo poll. 4, lin. 9.
12. Disegno in matita rossa di una testa di femmina in profilo; alto poll. 6, lin. 5; largo poll. 4, lin. 8.

13. Disegno del gruppo della Madonna con G. B., che vedesi nel celebre quadro della S. Famiglia, dipinto per Francesco I, e inciso da Edelinck. È in matita rossa ombrato diligentemente, meno che nella figura di G. B., e nel braccio sinistro della Madonna che è nudo. In alto però è lo studio diligentemente condotto, similmente a matita rossa, del torso e del braccio della Madonna egregiamente vestito; alto poll. 12, lin. 9; largo poll. 8.
14. Disegno a matita rossa di un gruppo di tre donne genuflesse, per lo Spasimo di Sicilia. Alto poll. 10, lin. 7; largo poll. 15, lin. 3, circa, perchè frammentato. Nel di dietro del foglio due altri studj di una donna stante con mani giunte, e di un soldato di schiena per il medesimo quadro.
15. Disegno all' acquerello. La Madonna svenuta avanti la porta del sepolcro, assistita da tre sante Donne, e compianta da S. Giovanni stante; alto poll. 8, lin. 9; largo poll. 13, lin. 4.
16. Gran disegno estremamente condotto all' acquerello, e lumeggiato di biacca, per uno dei quadri della Libreria del Duomo di Siena, ov' è espressa la cavalcata di Enea Silvio Piccolomini con monsignor Domenico da Capranica per il Concilio di Basilea; Storia che si vuole dipinta da Raffaello medesimo. Disegno interessantissimo, ove sono molte differenze essenziali dal quadro, e specialmente nella principal figura equestre del Piccolomini, la quale è qui vestita in farsetto con semplice berrettino in testa, e mano al fianco, ove che nel quadro è avvolta in ampio mantello, ha il capo coperto da cappello con larga tesa e sporge innanzi la mano, tenendo una lettera. Il campo ancora è tutto diverso, e in alto è la seguente iscrizione: « La historia è questa che MS enea era i la comitiva de MS Dominicho Da Capranica elquale era fatto Cardinale et non pubblicato quando elditto andava in Basilea al Concillio et intrato inmare alporto a Talamone et essendo per intrare nel porto de Genova fu assalito da la Tenpesta et buttato fine in libia ».

    Disgraziatamente questo bel disegno è molto stazzonato e logoro; alto poll. 26; largo poll. 15, lin. 6.

    *Vedi* a pag. 16, n., di questa *Istoria*.
17. Carta di studj, ove a penna è una mezza figura di Vergine col Putto in braccio, una testa muliebre che guarda in basso; e disegnato a matita rossa il medesimo Putto che è in braccio alla Madonna detta di sopra; alto poll. 7, lin. 3; largo poll. 5.
18. Studio a matita nera, lumeggiato di biacca, delle ginocchia di una Sibilla eseguita alla Pace in Roma. È in carta turchinetta; alto poll. 4; largo poll. 4, lin. 4.
19. Carta di studj a penna. Nel mezzo una femmina vestita sedente in faccia con libro aperto sulla destra coscia: due putti nudi al suo fianco sinistro reggono una cartella (è un pensiero per la teologia del Vaticano). In alto due mezze figure; una dal mezzo in su di femmina con due libri, l'altra dal mezzo in giù coperta di elegante panneggiamento; alto poll. 11, lin 2; largo poll. 7, lin. 7.

### PRESSO IL CELEBRE CAV. BENVENUTI.

Due carticine con disegni di Raffaello a lapis; in una che è alta poll. 4, lin. 3; larga poll. 3, lin. 11, è un S. Giovannino genuflesso con testa amorosamente rivolta in su, come in atto di offrire a G. B. dei fiori, ch' ei tiene in seno in un lembo

della pelle che gli avvolge il corpo. Nell'altra carta, che è di tinta carnicina, sono varj studj; una donna nuda sedente in terra, una testa di putto, e tre schizzi di G. B. giacente in atto di alzar le mani verso la Madre. Questo è alto poll. 4, lin. 5; e largo poll. 5, lin. 8.

PRESSO IL PRINCIPE CORSINI.

Il cartone originale del ritratto di Giulio II. I contorni punteggiati con lo spillo mostrano esser quello il disegno, dal quale sono stati ricavati i diversi ritratti di quel Papa, che furono dipinti da Raffaello, e da' suoi scolari.

*Vedi* a pag. 233, n., di questa *Istoria*.

Tutte le suddette notizie spettanti ai disegni originali di Raffaello che si posseggono in Firenze, le dobbiamo alla cortesia del ch.mo sig. cav. Antonio Ramirez da Montalvo, sotto-direttore della R. Galleria, e conservatore degli oggetti d'arte dei reali palazzi e ville.

PRESSO IL SIG. ANTONIO FEDI, PITTORE.

Tutti li seguenti disegni sono eseguiti sopra carta naturale per la maggior parte, ad eccezione di quelli fatti a punta secca, che lo furono sopra carta tinta a biacca a diversi colori: la loro grandezza è di un palmo romano allo incirca, e sono tutti ben conservati.

1. Un disegno piccolo con varj putti, e pensieri di alcune Madonne.
2. Altro simile con putti, e pensieri di Madonna, tutti e due fatti a punta d' argento.
3. Una figura di femmina nuda con varj studj di mani, fatta a punta d' argento.
4. Un putto fatto a matita e gessetto.
5. Altro putto volante fatto a matita e gessetto.
6. Due teste fatte a penna, e una testa di leone.
7. Due figure, una di giovane e una di vecchio, fatte a penna.
8. Una mezza figura con le mani, fatta a punta d' argento.
9. Uno studio di pieghe, fatto a penna.
10. Uno studio d' un uomo attempato, fatto a penna ombrato con la stessa.
11. Uno studio fatto a penna, ombrato con la stessa penna.
12. Diversi nudi fatti a penna, in attitudine di combattere.
13. Uno studio di notomia, fatto a penna.
14. Un giovane, fatto a matita rossa.
15. Uno studio di una femmina, a lapis rosso.
16. Una femmina e due putti, idea della Madonna di Spagna, fatta a lapis rosso, e una piccola idea della Madonna della Seggiola.
17. Una Sacra Famiglia con S. Gioacchino, e S. Elisabetta, e S. Giovanni, e varj Angioletti, fatto a penna, e ombrato con la stessa penna, ben finito.

## IN ROMA.

PRESSO IL CAV. GIO. BATTISTA WICAR.

1. Studj preparatorj pel quadro della Madonna Incoronata. *Vedi* a pag. 17, n.
2. Studio del quadro della Deposizione di Croce nel sepolcro. *Vedi* a pag. 34, n.

PRESSO IL CAV. VINCENZO CAMUCCINI.

Studio per lo stesso quadro suddetto. *Vedi ibidem.*

## IN CESENA.

PRESSO IL SIG. FRANCESCO MASSINI.

Alcuni pezzi del Cartone eseguito da Raffaello per la pittura dell' Eliodoro.

## IN PERUGIA.

NELLA PINACOTECA DELL' UNIVERSITA'.

Due bozzetti di Raffaello rappresentanti uno la Deposizione della Croce, l'altro la Cena.

PRESSO IL NOB. SIG. LODOVICO BALDESCHI

Disegno per una delle pitture eseguite dal Pinturicchio nella sagrestia del Duomo di Siena. *Vedi* questa *Istoria*, pag. 15, n.

NEL PALAZZO DONINI.

Un bel disegno a semplice contorno con la Storia de' Re magi.

NELLA NOBILE CASA ODDI.

Disegno toccato con acquerello, rappresentante Giuseppe venduto, dipinto nelle Logge Vaticane.

PRESSO IL FU NOBILE GIO. BATT. CECCOMANNI.

Disegno originale di Raffaello, ossia il Cartone della tavola che era in Roma nel palazzo Borghesi con la Vergine e 'l Bambino a mezza figura; ma ne scriveva il prof. Vermiglioli: *Non so qual sorte corresse, la Famiglia Ceccomanni essendo estinta, dopo di essersi molto rovinata nello stato suo di fortuna.*

PRESSO LA NOBILE FAMIGLIA CESAREI.

1. Disegno, rappresentante quattro figure ignude, ed aggruppate a modo d'istoria. Sembra del fatto, quando Gesù Cristo vien presentato ad Erode.
2. Altro disegno fatto in acquerello coi lumi di biacca dell'Arazzo che è in Roma, rappresentante la predicazione di S. Paolo nell'Areopago di Atene. *Vedi* anche questa *Istoria*, pag. 212.

PRESSO LA NOBILE FAMIGLIA CAVACEPPI.

Disegno terminato colla maggiore esattezza in acquerello coi lumi di biacca, rappresentante la Madonna col Bambino, S. Elisabetta e S. Giovannino, e S. Giuseppe da banda: eseguito nello stile che Raffaello aveasi formato dopo gli studj fatti in Firenze.

All' estinsione della suddetta Famiglia il palazzo passò a quella Ricchi di Siena.

## IN FABRIANO.

PRESSO IL NOB. SIG. ROMUALDO BUFERA.

Disegno dell'Arazzo rappresentante Anania colpito da morte ecc. *Vedi* quest'*Istoria*, pag. 209, n.

## IN NAPOLI.

NEL MUSEO REALE BORBONICO.

Nel Gabinetto dei disegni, entrando nella grande galleria trovasi un Cartone a lapis ben conservato e bellissimo, rappresentante Mosè giovane nell' atto di adorare l' Eterno quando gli apparve nel rovo ardente: *Apparuit dominus in flamma ignis de medio rubi, et abscondit Moyses faciem suam.*

Soggetto dipinto nelle Logge Vaticane.

Trovavasi presso una privata persona; così ne scriveva da Firenze il valente pittore Migliarini, un bellissimo disegno della Deposizione dalla Croce del Salvatore, operato da Raffaello per istudio; del quale anni sono fu pubblicato il *Fac-simile;* e nello studio di Canova conservavasi una pittura antica, rappresentante lo stesso soggetto.

## IN VIENNA.

NELLA CELEBRATISSIMA COLLEZIONE DI DISEGNI DI SUA ALTEZZA IMPERIALE L' ARCIDUCA CARLO D' AUSTRIA.

1. Il Padre Eterno che mostra l' arco baleno a Noè ed a' suoi figli; disegno a penna ed a bistro.
2. Abramo prostrato dinanzi ai tre Angeli: a penna ed a bistro.
3. Giacobbe e le figlie di Labano al pozzo: a penna ed acquerellato.

4. Giuseppe che spiega i sogni a' suoi fratelli: a penna ed acquerellato.
5. La caduta di Gerico: a penna.
6. Davide e 'l gigante Golia: a lapis.
7. L' Annunciazione della Madonna: a penna ed a bistro.
8. Due studj per la Strage degli Innocenti: uno alla matita rossa, l'altro a penna.
9. Due studj pel quadro della Trasfigurazione: a lapis rosso.
10. Lo stesso soggetto in un formato più grande: a penna.
11. La risurrezione di Lazzaro: a penna ed a bistro.
12. Studio per la Pesca miracolosa: a penna.
13. La Madonna che presenta un frutto al bambino Gesù assiso sopra un coscino: a lapis.
14. La Madonna seduta che tiene il bambino Gesù, cui S. Gio. Batt. presenta un agnello: a bistro.
15. Studio d'una Madonna seduta, che sostiene il bambino Gesù, e s' abbassa verso S. Gio. Battista: a penna lumeggiato.
16. Studio d' una Sacra Famiglia; composizione di 4 figure: a penna sopra un abbozzo rosso.
17. Psiche, la quale invoca gli Dei: a lapis rosso.
18. Studio dell' Apollo pel banchetto degli Dei, dipinto sulla volta della Farnesina: a lapis rosso.
19. Studio di nudi pel quadro del matrimonio di Rossana e di Alessandro: a lapis rosso.
20. Studio di alcune figure per la Scuola d'Atene: a penna e lumeggiato.
21. La parte superiore ed alcune figure al basso, della Disputa del Sacramento: a penna, acquerellato.
22. La metà della parte inferiore di questa stessa pittura: acquerellato e lumeggiato.
23. Il papa Leone che va incontro ad Attila: a penna, acquerellato.
24. Studio pel miracolo di Bolsena: a penna acquerellato.
25. Il gruppo che trovasi sul primo piano del quadro dell' Incendio di Borgo: a lapis rosso.
26. Studio dell' uomo che si lascia calare giù dal muro, nello stesso quadro: a lapis rosso.
27. Il cardinale Giovanni de' Medici che ritorna nella sua patria: acquerellato e lumeggiato.
28. Studio di due uomini nudi, l'uno de' quali stende il braccio destro, e l'altro s'appoggia con ambo le mani sopra un lungo bastone: a lapis rosso. Questo disegno è di somma preziosità per essere stato dallo stesso Raffaello regalato ad Alberto Durero nel 1515; siccome stā scritto di mano propria del Durero sullo stesso disegno.
29. Ritratto di giovane donna laureata coi capelli cadenti giù per le spalle, appoggiata ad un parapetto: a lapis nero, lumeggiato.

Questo disegno trovavasi anticamente nella famosa coll. del princ. card. de Ligne, dalla quale passò in questa dell' Arciduca. A. Bartsch, che ha inciso 15 o 18 dei disegni originali di Raffaello che trovansi nella collezione di S. A. Imp. l' Arciduca Carlo, ha intagliato anche questo fino dal 1788, e lo pubblicò per il ritratto della Fornarina. Noi ne abbiamo sotto agli occhi quella stampa; e confrontandola cogli altri ritratti della Fornarina che si conoscono, ci pare impossibile che questo pubblicato dal Bartsch possa essere il disegno di quelle forme angeliche, che seppero innamorare quel divino.

30. Ritratto di Dante, figura intiera per la Scuola d'Atene: a penna.
31. Altro di uomo in berretta: a lapis.
32. Frammento degli amori d'Aci e Galatea: alla matita rossa.
33. Primo pensiero per lo fresco dell' Incoronazione di Carlo Magno molto differente dal dipinto; a penna, acquerellato e lumeggiato.

Il sig. Favart, segretario dell' Ambasciator francese, residente in Vienna presso S. M. l'Imperadore, intendentissimo di Belle Arti, e che per suo diporto e studio prese ad incidere il fac-simile di varj disegni di Raffaello che sono in questa ricca collezione, di alcuni de' quali ne fu cortese a noi pure, così ne scriveva due anni sono:

» *Les dessins originaux de ce Maitre* (Raphael) *sont au moins au nombre de* 80, *dans cette belle collection. On peut les diviser ainsi*: 15 *à* 20, *qui sont de l'école, mais qui ne sont pas certainement de Raphael*: 12 *ou* 15 *douteux*: 30 *charmants, mais qui ne sont que des croquis à la plume, premières ideés; et enfin au moins* 15 *des plus capitaux, et qui n'ont jamais été gravés jusqu'à ce jour, à cause de leur grandeur et de leur fini, et qui demanderoient un tems considerable à reproduire.* »

Sua A. I. l'Arciduca Carlo ha accondisceso che questa sua rinomatissima collezione di disegni originali dei più celebri maestri antichi di tutte le scuole sia pubblicata in litografia; e fino dal 1826, il sig. Luigi Förster di Vienna con suo manifesto ne avvisò il pubblico di una tale lodevolissima impresa, e dai primi fascicoli che si sono veduti in Italia si può affermare che l'eseguimento corrisponderà alle promesse, e soddisferà assolutamente sotto qualunque rispetto alla pubblica aspettazione d'ogni genere di persone.

#### NEL GABINETTO GRÜNLING.

1. Ritratto d'uomo veduto di facciata con lunga capigliatura e coperto d'un berretto. Secondo un' antica iscrizione che leggesi di dietro, sarebbe il ritratto di Raffaello stesso. Bel disegno a lapis sopra carta gialla, alquanto sofferta; alto poll. 10, lin. 2; largo poll. 7: e porta il n.o 1036 della collezione.
2. Mosè che ordina agli Israeliti di raccogliere la manna: prezioso disegno a penna acquerellato e lumeggiato, sopra carta preparata a bistro; in forma di freggio. A questo disegno v'ha aggiunta una copia dello stesso diligentemente fatta da Monsarno, pittore di miniature, che possedeva in passato questo originale, venuto poscia in proprietà del conte Apponi; largo poll. 9, lin. 2; alto poll. 4, lin. 6.

### IN MONACO.

#### NEL REGIO GABINETTO DEI DISEGNI.

Schizzo od abbozzo a penna tratteggiato, rappresentante il miracoloso cadavere di un Vescovo, attorno al quale accorrono storpi, zoppi, infermi d'ogni maniera colla santa confidenza in volto di guarire al solo toccarlo. Il sig. Federico Rehberg, che l'ha copiato e ne ha dato il fac-simile nella sua Istoria di Raffaello, ne parla con

grande entusiasmo, e dice che il Sanzio ha pigliato qui alcune idee dal bassorilievo di Donatello, posto sull'*antipendium* dell'altare della chiesa di S. Antonio in Padova.

## IN DARMSTADT.

### NEL GABINETTO DEL GRANDUCA.

Disegno fatto a penna dell' entrata in patria del Cardinale Giulio de' Medici: vi si vedono alcune variazioni dalla pittura; per cui questo disegno sembra che sia stato il prodotto del primo pensiero di Raffaello per quella composizione. Egli è per altro molto somigliante a quello conservato e intagliato da Denon.

## IN PARIGI.

### NELLA RACCOLTA DEL RE.

1. Cartone eseguito alla matita da Raffaello pel quadro a olio, rappresentante S. Catterina d' Alessandria. *Vedi* a p. 76, n.
2. Disegno della pittura di Attila con variazioni. *Vedi* a p. 33, n.
3. Disegno della Calunnia, acquerellato con bistro. *Vedi* a pag. 117, n., e seg.
4. Primo pensiero del quadro de' Cinque Santi. *Vedi* a p. 122, n.
5. Disegno da presso un dipinto del Buonarroti. *Vedi* a p. 243, n.

## IN MONTPELLIER.

### PRESSO IL SIG. CAV. FABRE.

1. Il cartone disposto da Raffaello per eseguire il quadro della Madonna di casa Tempi in Firenze, oggi venduto al re di Baviera.
2. Studio bellissimo d'una figura della Disputa del Sacramento.

## IN LONDRA.

### PRESSO IL SIG. WILLIAM YOUNG OTTLEY.

1. Disegno del gruppo eseguito nella pittura a fresco dell' Eliodoro, dove una donna piegata sul destro ginocchio si presenta di schiena, guardando a diritta, e spingendo a sinistra le mani.
2. Ritratto di Raffaello medesimo: a lapis.
3. La natività del Salvatore con pastori: a penna.
4. Studio d' una parte d' una delle pitture dipinte dal Pinturicchio nella sagrestia del Duomo di Siena: a penna.
5. Testa della Madonna: a penna.
6. Un concerto di tre figure: a penna: donna in mezzo seduta; da una parte Apollo col violino; dall' altra uno con una specie di tromba.

7. Sette figure nude, una morta.
8. Una testa : alla matita.
9. Studj per la Scuola d'Atene: due figure, una che sale verso Aristotile; l'altra volta di contro, che va verso la destra : con due altre teste, una al basso in atto di grande spavento, l'altra in alto volta in dietro: a penna, acquerellati e lumeggiati.
10. Altro studio d' Archimede co' suoi discepoli; colla figura di Zoroastro non vestita: a penna, lumeggiato, ed acquerellato.
11. Studio della figura di Diogene : a penna.
12. Altro studio del bassorilievo d' Apollo nello stesso quadro, e d' altre figure : a lapis rosso.
13. Studio della musa Melpomene nel fresco del Parnasso : a penna.
14 e 15. Studio d' altre figure della pittura d' Eliodoro : a lapis.
16. Il Padre Eterno che ordina il Caos; eseguito nelle Logge : a penna.
17. L'adorazione del Bambino Gesù con diverse figure : a penna.
18. Adamo ed Eva, incisi da Marcantonio : a penna.
19. La morte di Adone : a penna.
20. Molte figure per traverso : a penna.
21. Varj putti aggruppati che giuocano con cesti di frutta; con una donna in piedi portantene uno piccino in braccio; ed alcune foglie d' ornato : a penna.
22. Altra figura di donna in piedi vestita : a penna.

Tutti li suddetti disegni di Raffaello sono stati recentemente pubblicati in fac-simile ed illustrati unitamente ad altri dallo stesso Ottley nel libro da noi ricordato a pag. 47 di questa *Istoria*.

23. Disegno a lapis rosso dell' Adamo di Michelangelo. *Vedi* a pag. 243, n.

PRESSO IL FU SIG. TOMMASO COKE LORD LEICESTER.

Disegni eseguiti da Raffaello per commissione di Leone X, nel ristaurare che dovea Roma antica. *Vedi* a pag. 199, n.

PRESSO IL SIG. WOODBURN.

Disegno di alcune figure ch'entrano nella Disputa del SS. Sacramento. *Vedi* a pag. 328.

NEL PALAZZO DOVE ABITAVA IL DUCA DI MONTAGUE.

1. Disegno della Visione d' Ezecchiello.
2. *Idem* di una Sacra Famiglia.

NELLA VILLA DEL DUCA DI BEAUFORT.

Disegno di una Sacra Famiglia.

*Vedi* Antologia di Firenze, n.° II, pag. 212.

## IN PIETROBURGO.

PRESSO S. E. IL SIG. DE OUVAROFF.

Un bel disegno a penna di Raffaello, posseduto in passato da Reynolds, rappresentante un trionfo di Bacco con elefanti. Simile bella composizione è stata veduta per la prima volta nella collezione dei disegni antichi incisi e pubblicati dal sig. Metz.

NELLA GALLERIA ALL' HEREMITAGE.

Disegno di N. S. posto nel sepolcro.

---

*Vedi* alle parole DISEGNI e CARTONI, *nell' Indice generale delle materie.*

# QUADRO GENERALE
## DELLE PITTURE
DI
## RAFFAELLO SANZIO
DA URBINO.

*N*ELL' *aggiungere questo* Quadro Generale delle Pitture di Raffaello *è stato nostro principale intendimento quello di riunire successivamente una dopo l' altra tutte le opere principali del Sanzio, con quell' ordine e distribuzione, onde se n' è parlato in questa Istoria: e perchè riuscisse più facile a chiunque il rinvenimento di ciascuna di esse; e perchè si avesse sotto agli occhi ad un tratto il tesoro immenso di produzioni, lasciateci da quel Divino, in così breve spazio di vita. Noi non ci arroghiamo certamente la pretensione di credere, che tutte siano state per noi raccolte le opere di Raffaello; chè ciò sarebbe, se non impossibile, almeno difficilissimo, non solo per quella incredibile quantità, che ne produsse, ma eziandio per le vicissitudini de' tempi cui andarono soggette. Possiamo per altro assicurare i leggitori che dal canto nostro non abbiamo tralasciato di fare e di tentare tutte quelle ricerche, le quali potevano condurci allo scopo prefissoci di farle tutte conoscere; e che se non vi siamo riusciti non è colpa della nostra ignavia, ma sibbene della nostra impossibilità. Neppure vogliamo affermare che tutte le indicate siano indubitatamente di mano dell' Urbinate. Tutti sanno che questi appena giunse a farsi conoscere per maestro nell' arte, tante erano le commissioni che gli venivano allogate, che gli fu uopo adoperare altre mani per eseguirle. Incredibile era il numero degli allievi che concorrevano alla sua Scuola; ed egli quindi creava le Invenzioni tutte di ogni maniera di dipinto; ne disponeva i Disegni, i Cartoni; faceva questi abbozzare da' suoi Scolari, cui dirigeva, ammaestrava; ed alla fine egli stesso dava loro l' ultima mano: per cui, quantunque aiutato più o meno dagli altri, quelle opere uscivano tutte coll' impronto del suo pennello.*

*Dietro una tale osservazione, che ne pare giustissima, abbiamo compilato questo nostro lavoro: che se nell' indicamento di qualche Pittura siamo caduti in errore; ne giova sperare che il Pubblico non ci taccerà di arditezza; poichè abbiamo sempre appoggiato i nostri giudizj al concorde consentimento degli Storici anteriori, degli Artisti, e degli Intelligenti.*

*Nel decorso di questa Istoria abbiamo cercato di aggiungere sempre, ove fossero da noi conosciute, le incisioni che furono eseguite sulle singole Pitture di Raffaello: ed in questo* Quadro Generale *abbiamo creduto opportuno il riunire l' indicazione non solamente di quelle, ma di parecchie altre ancora; le quali o furono del tutto ommesse, parlando delle Pitture, o meritavano la preferenza sulle ricordate, o ne erano ugualmente degne. Non già intendiamo con ciò d' averne riunito un elenco compiuto in quanto al numero, o trascelto con sicurezza delle migliori incisioni che si hanno delle opere del Sanzio: ma almeno speriamo d' avere ottenuto un buon intento, quello cioè di giovare in qualche maniera a chi desidera possedere le opere di Raffaello negli intagli, o non potendo altrimenti, conoscerle per essi. Forse alcuno avrebbe desiderato di trovare qui aggiunto l' elenco delle Incisioni di Marcantonio Raimondi, eseguite sulle Pitture, o sui Disegni del Sanzio; ma siccome non ci riuscì di compilarlo nè più esatto, nè più completo di quello pubblicato da* Adamo Bartsch; *così l' abbiamo tralasciato per ora. Solo abbiamo aggiunto qua e là alcune altre notizie relative alle opere di Raffaello, le quali ne sono pervenute più tardi, o non avevamo esposte prima colla necessaria precisione e chiarezza.*

# QUADRO GENERALE

## DELLE PITTURE

### ESEGUITE DA RAFFAELLO

DELLE QUALI SI PARLA IN QUESTA ISTORIA.

| NUMERO DELLE PAGINE | INDICAMENTO DELLE PITTURE | DOVE SI TROVINO | NOME DEGLI INTAGLIATORI |
|---|---|---|---|
| 3 nota | Prima Madonna, dipinta a fresco sul muro ....... | in Urbino | ............................ |
| 4 n. | Due tavolucce, rappresentanti, una S. Sebastiano e S. Francesco; l'altra S. Ercolano e S. Costanzo ....... | Perugia | ............................ |
| » | Ritrae il Maestro in un quadro di questo ......... | Roma | ............................ |
| » | Dipinge sul disegno del Maestro Cristo con S. Girolamo la Maddalena e S. Giovanni da' lati .......... | Russia | ............................ |
| 6 n. | Crocifisso dipinto a fresco .................. | Perugia | ............................ |
| » | Due puttini a fresco, copiati dal Maestro ......... | *Ivi* | ............................ |
| » | Due tavolucce, rappresentanti, una Gesù morto compianto dalle Donne; l'altra la Madonna col Bambino ed alcuni Angeli .................... | Francia | ............................ |
| » | Madonna col Bambino .................... | Perugia | ............................ |
| » | Testa ideale dipinta sopra una tegola ........... Nel parlare di questa Tegola, o meglio Embrice, abbiamo detto che il Re di Baviera la pagasse *mille zecchini*: fu pagata invece solamente 1000 *scudi*. | Monaco | da Filippo Caporali per questa Istoria. |
| » | Madonna col Bambino in braccio, ed un libro in mano. | * Perugia | Samuele Hamstler; meglio da Antonio Krüger; e da Paolo Caronni, sopra una bellissima copia dello stesso quadro, posseduta dall'ingeguere Oggioni in Milano. |
| 7 n. | Due tavolette, rappresentanti, una il Battesimo di Gesù Cristo; l'altra la Resurrezione, copiate sugli originali del Maestro .................. | Monaco | ............................ |

| Numero delle pagine | Indicamento delle pitture | Dove si trovino | Nome degli intagliatori |
|---|---|---|---|
| 7 n. | Dittico, rappresentante la Madonna nel mezzo, e due Sante sugli sportelli | in Roma | . . . . . . . . |
| » | Madonna col Bambino in grembo che riceve un fiore dalla madre | *Ivi* | . . . . . . . . |
| 7 n. e 406 | Tabernacolo con sopra dipinto G. Cristo in Croce, con S. Giovanni e la Vergine da' lati, e le due Marie sugli sportelli. Era in | Toscana | |
| | ed ora non si sa dove sia | . . . . . . | . . . . . . . . |
| 7 n. | S. Sebastiano | Milano | da Giuseppe Mari per questa Istoria. |
| 8 n. | Annunciazione di Maria | *Ivi* | . . . . . . . . |
| 8 n. e 337 | Dittico, rappresentante la Madonna che allatta il Bambino nel mezzo, due Sante sugli sportelli internamente, e l'Annunciazione di Maria esternamente | Milano | . . . . . . . . |
| 8 n. e 341 | Il Nazzareno risorto | Brescia | Lodovico Gruner per questa Istoria. |
| 8 | S. Nicola da Tolentino per Città di Castello | Roma | . . . . . . . . |
| » | Cristo in Croce assistito da due Angeli, e con altri Santi attorno, per la stessa città | *Ivi* | . . . . . . . . |
| 9 | Sacra Famiglia col Bambino che dorme: era in | Fermo | |
| | ora non si sa dove sia | . . . . . . | . . . . . . . . |
| » | Assunzione della Madonna, per Maddalena degli Oddi | Roma | Ernesto Stœlzel. |
| 10 n. | Tre tavolucce, ch' erano nella predella del suddetto quadro, rappresentanti, una la Visita dei Re Magi; l'altra la Presentazione al tempio; la terza l'Annunziata: questa non si sa dove sia, le altre | Perugia | . . . . . . . . |
| 11 | Sposalizio della Madonna | Milano | Giuseppe Longhi cav. prof. |
| | Un Intelligente di Belle Arti, tornato recentemente da Napoli ci assicura che colà nel Museo Borbonico, havvi un quadro della dimensione di palmi 5 per 3 circa, rappresentante la Vergine sostenente il Bambino seduto sulla coscia sinistra, con fondo di paese, attorniata da sette altre figure di Santi, operato da Raffaello nella sua prima maniera: e comechè dal valent. Camuccini sia stato attribuito al Perugino, egli afferma esser questa un'opera indubitata del Sanzio, dalla quale appare evidentemente tutta la maniera del disegno, dello stile e del colorito, che distinguesi nello *Sposalizio* di Milano | Napoli | |
| 13 n. e 395 | L'Adorazione dei Magi, dipinto a tempera, che forse anche potrebbe essere opera di Gio. Spagna | Spoleto | . . . . . . . . |
| 14 n. e 343 | Quadro dipinto dal Pinturicchio, nel quale ha lavorato | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | vivano di suppedano al quadro seguente . . . . . . . . | Roma | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Madonna Incoronata per Maddalena degli Oddi, operata sui disegni di Raffaello, parte da lui stesso, parte dal Pinturicchio . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 20 e n. | Due quadri eseguiti per Taddeo Taddei, che ora più non si sa con certezza dove siano. | | |
| | Uno rappresenta la Madonna col Bambino, e credesi ora in . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Germania | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| | L'altro rappresenta l'Adorazione de' Magi, e credesi ora . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 20 | Madonna del Cardellino, per Lorenzo Nasi . . . . . . . | Firenze | Raffaello Morghen; e da Antonio Krüger. |
| 20 n. e 345 a 354 | Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni, comperati dal presente Granduca di Toscana nel 1826 . . . . . . . . . | *Ivi* | Giuseppe Rossi per questa Istoria; e colla litografia in Firenze da Francesco Pierucci. |
| 21 n. e 349 | Ritratto muliebre fino alla cintura, creduto erroneamente quello di Maddalena Doni . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Giovanni Domenico Picchianti; e a contorni nella Galleria del Molini. |
| 21 | Due quadri rappresentanti uno la Madonna col Bambino; il secondo un'altra Vergine, operati pel Duca d'Urbino: l'ultimo non si sa dove sia; il primo, forse . | Inghilterra | Furono fatti incidere da Crozat. |
| » | Cristo che ora nell' orto, fatto per lo stesso Duca . . . . | *Ivi* | Carlo Filipart. |
| 22 | S. Giorgio a cavallo, per lo stesso . . . . . . . . . . . | Francia | Nicola Larmessin; e da Vosterman Luca. |
| » | Un altro, di cui parla Lomazzo, forse in . . . . . . . . | Inghilterra | C. P. Landon. |
| » | S. Michele che combatte contro i mostri. . . . . . . . . | Francia | Claudio Duflos; e da Agostino Veneziano. |
| 23 n. | Il proprio Ritratto; intorno al quale veggasi uno scritto dell' ab. Melchior Missirini, pubblicato nelle Efemeridi letterarie di Roma, all' agosto del 1821; ove se ne dimostra l' autenticità. Era in Urbino ed ora in . . . | Firenze | Martino Preisler; I. Frey; I. Coiny. |
| 24 | Madonna con S. Gio. Battista e S. Nicola, eseguito per la famiglia Ansidei di Perugia . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » n. | S. Gio. Battista che predica, dipinto per servir di predella allo stesso quadro, ed ora non si sa dove sia precisamente; forse in . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Fu inciso in rame in Roma, forse da Ant. Capellan. |
| 24 | Un Cristo in gloria, con Dio Padre e sei Santi dai lati; a fresco pei Camaldoli di S. Severo in . . . . . . . . | Perugia | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 25 e n. | Madonna con Gesù vestito in grembo, e quattro Santi, con un Dio Padre in mezzo tondo, in cima allo stesso; per le Religiose di S. Antonio di Perugia, ora in | Napoli | Verrà pubblicato nel *Museo Borbonico.* |
| » | Tre storie di piccole figure da porre nella predella dell'Altare dov' era il suddetto quadro, cioè: | | |
| | Cristo che fa orazione nell' orto, forse quello stesso ricordato a pag. 21. . . . . . } forse in | Inghilterra | G. Carlo Filipart. |
| | Cristo che porta la Croce . . . . . . . . } forse in | | Nicola Larmessin. |
| | Cristo morto in grembo alla Madre . . } forse in | | Claudio Duflos. |
| 31, e 151 | Sacra Famiglia pinta per Domenico Canigiani, ora nel palazzo Rinuccini in . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Firenze | I. T. Prestel; e C. Hess. |

| Numero delle pagine | Indicamento delle pitture | Dove si trovino | Nome degli intagliatori |
|---|---|---|---|
| 32 n. e 98 | Madonna col Bambino Gesù, e 'l piccolo S. Gio., forse quella stessa ricordata a pag. 20. . . . . . . . . . . . | in Vienna | da Pietro Anderloni. |
| 32 n. | S. Cattarina d'Alessandria . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | Wencesllas Holler; e Desnoyers. |
| 33 | Deposizione di Cristo nel Sepolcro . . . . . . . . . . . . . | Roma | Morghen Antonio; Giuseppe Ratti; e Gio. Volpato. |
| » n. | Padre Eterno sopra allo stesso, credesi ancora in . . . . | Perugia | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Tre tavolette dipinte a chiaroscuro per servir di predella allo stesso quadro; rappresentanti:<br>La Fede — La Speranza — La Carità . . . . . . . | Roma | Chataigner; Dambron; Nicquet; Cuigny; e Desnoyers. |
| 34 | La Bella Giardiniera . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Francia | Desnoyers Luigi Agostino. |
| 35 | Assunzione di Maria per Monteluce; quadro terminato sui disegni di Raffaello da F. Penni e da G. Romano . . | Roma | Giacomo Bossi, sul disegno di Gio. Cappelli. |
| » n. | Tre tavolucce che serviano di predella a un quadro di Pietro, rappresentanti:<br>La Natività della Vergine.<br>Lo Sposalizio della stessa.<br>L'Assunzione della medesima.<br>Erano nel palazzo de' Marchesi Odoardi in . . . . | Siena | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 36 | Tavola per la Famiglia degli Dei, in . . . . . . . . . . .<br>Per rettificare meglio quanto noi abbiamo aggiunto nelle nostre note parlando di questo quadro, e per correggere un errore generale prevalso intorno allo stesso, riporteremo qui quanto ne scrisse il cav. Antonio Ramirez De Montalvo = « La tavola cominciata da Raffaello, e non mai condotta a perfezione per la Cappella Dei in S. Spirito di Firenze; della quale parla il Vasari, tom. II, p. 96, ediz. di Roma. Comprata, dopo la morte di Raffaello, da Monsignor Baldassare Turini, e collocata all'Altare di una sua cappella in Pescia, sua patria, fu al principio del secolo passato acquistata dal Principe Ferdinando De' Medici, e trasportata nel R. Palazzo de' Pitti, ov'è presentemente. In codesta occasione per farla accompagnare ad altra tavola della Galleria, le fu fatta superiormente una notabile aggiunta, dipinta, com'è comune opinione, da Gio. Agostino Cassana. Di qui l'errore di alcuni scrittori e commentatori, che hanno asserito, avere il Cassana ultimato la pittura, lasciata imperfetta da Raffaello. Ciò non è vero; e ognuno può sincerarsene con gli occhi proprj = ».<br>Nella descrizione dei quadri componenti la Galleria del sig. D'Abel, Ministro delle città Anseatiche, stampata | Firenze | Lorenzini; e B. A. Nicolet. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Angelo inginocchiato col piccolo S. Gio., il quale presenta delle frutta al bambino Gesù. Quivi affermasi provenire questa tavola dalla Collezione del Cardin. Bonzi, che la portò in Francia nel 1671; e dicesi essere stata cominciata da Fra Bartolomeo, e terminata da Raffaello dopo la morte di lui . . . . . . . . | Francia | Fu inciso all' acqua forte in Italia, e si conosce sotto il titolo — *La Madonna dal Cappuccino.* |
| 40 | Figure allegoriche della volta della sala della Segnatura; cioè: . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Roma | Tutte da Franc. Aquila; da Volpato; e da Morghen. |
| » | La Teologia, | | |
| » | La Filosofia, incisa anche da . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Marcantonio. |
| 41 | La Poesia, *idem* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Marcantonio. |
| » | La Giustizia, | | |
| » | Adamo ed Eva . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Richomme. |
| » | Il Giudizio di Salomone, | | |
| » | Donna incurvata sopra una sfera, | | |
| » | Scorticamento di Marzia . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Dal maestro del Dado. |
| | Queste ultime quattro furono incise da . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Remigio Vuibert. |
| 42 | Disputa del SS. Sacramento. . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Ghigi Giorgio; Gio. Volpato; e da Fil. Tomasini. |
| 44 | Scuola d' Atene. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Gio. Volpato; e da F. Tomasini. |
| 48 | Parnasso . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Gio. Volpato; e da Paolo Fidanza. |
| 50 n. | Il Sonator di Violino . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Lodovico Gruner per questa Istoria. |
| 51 | La Giurisprudenza espressa in tre gruppi, cioè: | *Ivi* | |
| | La Giurisprudenza, la Fortezza, e la Temperanza | . . . . . . . . . . | Raffaello Morghen. |
| » | Giustiniano in atto di pubblicare i Digesti . . . . | . . . . . . . . . . | Reveil, nel suo Museo delle Pitture e Scolture. |
| » | Gregorio IX in atto di porgere le Decretali . . . . | . . . . . . . . . . | dallo stesso, *ivi.* |
| 56 | Il Profeta Isaia, in S. Agostino. . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Chapron; e Cesare Fantello. |
| 58 | Profeti e Sibille, in S. Maria della Pace. . . . . . . . . | *Ivi* | Gio. Volpato; e da Schietena. |
| 62 | La Galatea alla Farnesina. . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Enrico Golz; Richomme; e da Dom. Cunego. |
| 63 | La Visione d' Ezechiello sopra tavola . . . . . . . . . . | Firenze | Poily; e meglio da Longhi; C. Magalli; e Pietro Anderloni. |
| | Una simile, ch' era nella collezione del duca d'Orleans, ora trovasi in . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | N. Larmessin. |
| 64 n. | Una Nunziata, copiata dal Francia . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Un Presepe famoso . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Un S. Gio. Battista . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Una S. Famiglia . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| | Questi quattro quadri non si sa più bene dove si trovino presentemente; e solo il Malvasia ne dà la notizia, ch' erano in . . . . . . . . . . . . . . . . . | Bologna | |
| 65 n. | S. Giovanni che scrive l' Apocalisse . . . . . . . . . . | Francia | N. Larmessin. |
| 65 | Madonna di Foligno . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Roma | dal Canonico D. Vincenzo Vittoria; Desnoyers; P. A. Pazzi; e meglio da N. Schenker. |
| 67 n. | Sacra Famiglia presso il bar. De Gregori in . . . . . . . | Foligno | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| | Di questa tavola parla anche il sig. Gio. Mengozzi | | |

| NUMERO DELLE PAGINE | INDICAMENTO DELLE PITTURE | DOVE SI TROVINO | NOME DEGLI INTAGLIATORI |
|---|---|---|---|
| | in una lett. stampata nell'Antol. Rom. N.° 41, 1777, aprile, tom. 3, pag. 321. | | |
| 69 | Pittura della Messa di Bolsena . . . . . . . . . . . . . . . | in Roma | da Paolo Fidanza; e da Raffaello Morghen. |
| 70 | Eliodoro scacciato dal Tempio . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Carlo Maratta; Gio. Volpato; e Pietro Anderloni. |
| 73 | La Scarcerazione di S. Pietro . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Gio. Volpato. |
| 75 | Attila respinto da Roma . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Bernardo Samuel; Gio. Volpato; e Pietro Anderloni. |
| 77 | Pitture eseguite sulla volta della Sala, nella quale furono espresse le quattro suindicate; cioè: la Visione di Giacobbe — Il Sacrifizio d' Isacco — Rovo ardente — L' Uscita dall' Arca . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Francesco Aquila. |
| 79 n. | Due Stendardi dipinti da Raffaello . . . . . . . . . . . . | Città di Castello | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Annunziata posseduta dal sig. avv. Mancini . . . . . . . . | *Ivi* | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 78 | Pitture dell' ornato delle Logge Vaticane: . . . . . . . . . | Roma | Gio. Volpato; Pietro Santo Bartoli. |
| 84 | Le quattro Stagioni pitturate in un pilastro , | | |
| » | Le Età della Vita, | | |
| 86 n. | Altri rabeschi per le stesse Logge . . . . . . . . | . . . . . . . . . . . | Giacinto Maina. |
| 86 | La Santa Cecilia . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Bologna | Strange; Massart; e da Fil. Tomasini. |
| 90 n. | La Natività di nostro Signore ecc., operata pei conti Canossa di Verona, che non si sa dove sia; forse in | Germania | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| | Credesi che questa tavola sia stata intagliata da *Bloemart*: ma alcuni vogliono piuttosto che la Stampa di questo Intagliatore sia tratta dal disegno d' un Presepe, differente dalla tav. Canossa, che Raffaello mandò al Francia. Vedi a pag. 308. | | |
| 95 n. e 357 | Madonna, mezza figura, col Bambino e S. Giovanni . . | Torino | G. Magnani nello Studio di Toschi per questa Istoria; e da Paolo Toschi istesso più in grande. |
| 96 | Madonna, mezza figura, col putto in braccio: era presso il marchese Tempi di Firenze; ed ora l' ha venduta al Re di Baviera per 16,000 Scudi . . . . . . . . . . | Monaco | Antonio Morghen; Desnoyers; Teofilo Kisling; e meglio da Samuele Jesi, il quale la sta incidendo di nuovo. |
| 97 n. | Madonna, in mezza figura, col puttino nudo in braccio; detta: La Madonna del G. D.; è della seconda maniera. | Firenze | Raffaello Morghen. |
| » e n. | Madonna col bambino Gesù, cui essa porge una rosa . | Roma | Poilly. |
| | D' Agincourt dà l' incisione di un'altra, nella quale S. G. Batt: porge un fiore al B. Gesù, e dice ch' era nella Galleria Colonna . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | F. Audriot. |
| | La Madonna col putto in braccio, e S. Giovannino, in una campagna. Credesi di Raffaello terminato da altri. | Firenze | Inciso nella Gall. di Firenze, pubbl. da Molini. |
| » | Madonna della Seggiola . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Müller; Morghen; Desnoyers; Bartolozzi; Eugenio Duponchel; e meglio da Giovita Garavaglia. |
| » | Madonna e Bambino, forse il primo pensiero della suddetta | Spagna | Giuseppe Hunin. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | argomento | | |
| | Una ch' era nella Galleria d' Orleans, ora in . . . . . . | Inghilterra | Romanet. |
| » | L' Originale, secondo Braun, fu inciso . . . . . . . . . . | Francia | Fr. Poilly; e Jacopo Frey. |
| » | Altra simile composizione ch' era presso il princ. di Carignano, ora nel Museo Reale . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Fr. Poilly. |
| » | Madonna di Loreto, composizione quasi uguale; che ora ben non si sa dove sia. . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Richomme; ma forse da una copia. |
| 100 n. e 369 | Madonna dal Velo, ch' era presso Luciano Bonaparte . . | Inghilterra | Folo; Antonio Banzo; e da Choubrad. |
| 100 | Lo stesso soggetto, ma creduto il vero originale di Raffaello, presso li sigg. Brocca in . . . . . . . . . . . | Milano | Luigi Bridi, per questa Istoria. |
| | Quando questo quadro era ancora in Ispagna, ridipinto ed in forma ovale, fu inciso da . . . . . . . | . . . . . . . . . . | C. Landius Randon. Ora lo sta incidendo il cav. Giuseppe Longhi. |
| 100 e n. | Madonna, Bambino Gesù e S. Gio. Batt. in piedi, sopra fondo di paese . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | N. Larmessin; Guttemberg; I. Pesne; Vallet; Pietro Anderloni. |
| 101 n. e 371 | Replica dello stesso soggetto, in . . . . . . . . . . . . . . | Milano | L. Bridi, per questa Istoria. |
| 101 | Madonna del duca d'Alba . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | Desnoyers. |
| 102 n. | Madonna di casa Colonna, o Lante di Roma, fu venduta, e dall' Italia passò in. . . . . . . . . . . . . . . . . . | Francia | Barocci Luigi; ed anche da Réveil, nel suo *Museo di Pittura e di Scultura* ecc. |
| » | Madonna abbozzata nella Galleria Esterhazy . . . . . . . | Germania | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Una simile in. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Francoforte | Federico Rehberg nell' Atlante litografico, unito alla Vita di Raffaello. |
| 103 n. | Madonna presso il march. Manfredini . . . . . . . . . . . | Padova | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | Madonna con Gesù bambino in grembo, che riceve un fiore da S. Gio. Battista. D'Agincourt, che ne riporta l' incisione nella sua opera, dice che l'originale di Raffaello esiste nel palazzo Borghese, appartamento Aldobrandini in *Vedi* quivi alla stessa pag. l' Indic. di alcune altre. | Roma | Alessandro Mocchetti. |
| 103 | Madonna della Culla. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Francia | Marco di Ravenna; Marcantonio; Brebiette Pietro; Massard; e Desnoyers. |
| 104 | Madonna dalla lunga Coscia . . . . . . . . . . . . . . . . | Napoli | Marcantonio; o da Marco di Ravenna. |
| » | Madonna detta dell' Impannata, o della Cortina . . . . . | Firenze | Schivel; Corn. Crot; Bloemart; e da Franc. Villamena. |
| 106 n. | Madonna detta Il Riposo in Egitto, ch' era nella Chiesa di S. Celso in Milano, ora in . . . . . . . . . . . . . | Germania | Giulio Bonasone; C. Pfeiffer; M. E. Benedetti; Adolfo Fioroni. |
| 108 n. | Madonna dipinta per Leonello da Carpi, detta la Madonna del divino amore . . . . . . . . . . . . . . . . . | Russia | Marcantonio; Nic. Piteau; Gio. Folo; e meglio dal cavaliere Longhi. |
| 109 n. | Madonna dal Grappolo . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Spagna | Agostino Veneziano. |
| » | Madonna dalla Palma . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Marcantonio; e da Marco di Ravenna. |
| » | Madonna di Fries . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | C. Simoneau. |
| | Nella Galleria Imperiale all'Heremitage in Pietroburgo ne vien detto che trovisi la S. Famiglia proveniente dal gabinetto di Crozat, che si riconosce per il S. Giu- | | |

| Numero delle pagine | Indicamento delle pitture | Dove si trovino | Nome degli intagliatori |
|---|---|---|---|
| | seppe senza barba: quadro che tiensi per un bellissimo Raffaello fra la prima e la seconda maniera . . . | in Russia | da N. Larmessin. |
| 109 n. | Altra S. Famiglia ch' era nel palazzo Barberini in. . . . | Roma | . . . . . . . . . . |
| 109 | Madonna sopportata dalle nubi con a basso li tre Arcangeli Michele, Gabriello, e Raffaello . . . . . . | . . . . . . | Diana Mantovano; e da Landon. |
| 110 | La stessa tavola di cui parlasi a pag. 36 . . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| » | Madonna dal Pesce . . . . . . . . . . | Spagna | Marcantonio; Fr. Bartolozzi; Fernando Selma; Desnoyers; e Bonnemaison. |
| 116 | Disegno del Matrimonio di Rossane . . . . . . | . . . . . . | Marcantonio; e Carlo Cochin. |
| 117 | *Idem* della Calunnia . . . . . . . . . . | Francia | Denon; Cochin; Nic. Sucur; e da Caylo. |
| 118 n. | Pitture eseguite sui Cartoni di Raffaello da' suoi scolari e da lui ritocche, nelle sue due Ville, che possedeva in | Roma | |
| | Il ritratto della Fornarina . . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Il matrimonio di Rossane . . . . . . | . . . . . . | Gio. Volpato. |
| | Li vizj che tirano al bersaglio . . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Il sacrifizio di Flora . . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Queste furono eseguite nella 1.ª Villa, ora *Villa Olgiati*, e le incise . . . . . . | . . . . . . | Francesco Saverio Gonzales in 7 tavole. |
| | Una Galatea venustissima . . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Venere che esce dal bagno . . . . . . | . . . . . . | Marco di Ravenna. |
| | Il gruppo di Ermafrodito e Salmace . . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Amore che mostra il dardo a Venere. . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Venere che si allaccia i calzari. . . . . . | . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Queste furono eseguite nella 2.ª Villa, ora *Villa Magnani.* | | |
| 119 e 121 | Di altri disegni di Raffaello, intagliati da . . . . . . | . . . . . . | Marcantonio. |
| 120 | Giudizio di Paride . . . . . . . . . . | Milano | Marcantonio. |
| 121 | Strage degli Innocenti . . . . . . . . . . | . . . . . . | Marcantonio; Marco Dente; e da Colombo. |
| 122 n. | Quadro dei Cinque Santi . . . . . . . . . . | Parma | Marcantonio; I. B. L. Massard; e Richomme. |
| 124 | Incendio di Borgo . . . . . . . . . . | Roma | Gio. Volpato; Filippo Tomasini; e da Paolo Fidanza. |
| 127 | Vittoria di S. Leone contro li Saraceni . . . . . . | *Ivi* | Francesco Aquila. |
| 128 | Giustificazione del papa Leone III.° . . . . . . | *Ivi* | Francesco Aquila. |
| 129 | Incoronazione di Carlomagno . . . . . . | *Ivi* | Francesco Aquila. |
| 130 | Decorazioni accessorie delle Sale del Vaticano . . . . . . | *Ivi* | P. S. Bartoli. |
| 131 | I dodici Apostoli in una sala del Vaticano . . . . . . | *Ivi* | Marcantonio. |
| 134 | Ritratto di Giulio II.° . . . . . . . . . . | Firenze | Morace; e Chataignier. |
| | Di questo ritratto se ne conservano tre ripetizioni in Firenze; due nel R. palazzo de'Pitti, e una nella pubblica galleria, cui solo operò tutta di sua mano Raffaello. | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| » | » di Giovanni della Casa . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| » | » di Federico Carondelet; presso il duca di Graflon. | Inghilterra | Dorigny; Paolo van Sommer; e N. Larmessin. |
| » | » di Fedra Inghirami. | Firenze | Teodoro della Croce; e T. Vercruys. |
| » | » di Baldo e di Bartolo | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| » n. | » di Andrea Navagero, e di Agostino Beazzano, che non si sa più dove siano | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| » | » di Francesco Penni, presso Luc. Bonaparte, ora | Inghilterra | Testa. |
| 139 | » di Giovanna d'Aragona | Francia | Morghen; e Giac. Chereau. |
| » n. | » del Cardinale Bibbiena. | Firenze | . . . . . . . . . . |
| » | » di un incognito | Spagna | . . . . . . . . . . |
| » | » di Alfonso d'Este, di Clemente VII, del Parmigianino, di Pietro Perugino, di Valerio Belli, di Beatrice d'Este: si citano da alcuni come opere di Raffaello; ma non si sa più oltre | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| » | » del Cardinale Polo | Inghilterra | Nic. Larmessin. |
| 140 e 377 | » del poeta Tibaldeo | Pavia | Giovita Garavaglia, per questa Istoria. |
| 140 | » di Baldassare Castiglione. Dipinge a questo la sua medaglia, *vedi* pag. 332. | Francia | Regnier Persyn; J. Godrefoi; Nic. Edelinck; Nic. Larmessin; Bautrois; e da Senter. |
| 141 e 380 | » di Bindo Altoviti | Monaco | Raffaello Morghen, come fosse quello del Pittore; Giuseppe Rossi, per questa Istoria; Giuseppe Fusinati; e da molti altri. |
| 143 n. | » di un incognito | Francia | Nic. Edelinck. |
| 145 n. | » di Raffaello | Monaco | Antonio Pazzi. |
| 146 | » dello stesso, da lui mandato al Francia; ma non se ne sa oltre | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . |
| | Di un Ritratto di Raffaello parla lo Scannelli a pag. 169 del suo *Microcosmo della pittura*, stampato in Cesena 1657; che secondo lui esisteva in | Modena | . . . . . . . . . . |
| 147 | Lo Spasimo di Sicilia; Gesù che porta la Croce. | Spagna | Agostino Veneziano; e da Paolo Toschi. |
| 150 | Madonna detta dalla Perla | *Ivi* | Vosterman-Le-Vieux; Bonnemaison; e da Giuseppe Mari. |
| 152 | Quadro della Visitazione | *Ivi* | A. B. Desnoyers; e da Richomme. |
| 153 | S. Giovanni nel Deserto, in tela | Firenze | Bervic; e da Convay. |
| 156 | La Madonna con S. Sisto e S. Barbara. Questo quadro sublime venne ristaurato recentemente dall'espertissimo sig. Pietro Palmeroli. | Dresda | Müller; e da Schultz. |
| 157 | Raffaello considerato come architetto, sue opere. | | |
| 159 n. | Disegno del tempio antico d'Ercole a | Cora | . . . . . . . . . . |
| 160 | Modello di S. Pietro | in Roma | La pianta è intagliata nell'architettura di Serlio. |
| 161 | La Facciata di S. Lorenzo in | Firenze | . . . . . . . . . . |
| 162 | Palazzo degli Uguccioni | *Ivi* | Pubblicato da Ruggieri, Tav. 71. |
| » | Palazzo Pandolfini, ora Nencini | *Ivi* | Famin e Grandiean, Tav. 33; e da Ruggeri. |
| 163 | Suo palazzo in Roma, che ora più non esiste | Roma | Gio. Giacomo de' Rossi, Tav. 15. |
| 164 | Villa Madama | *Ivi* | Venuti Ridolfino, ***Roma Moderna.*** |
| 165 | Scuderie di Agostino Chigi | *Ivi* | . . . . . . . . . . |
| » | Palazzo a S. Andrea della Valle, ora Stoppani | *Ivi* | Gio. Giacomo de'Rossi, Tav. 17. |

| Numero delle pagine | INDICAMENTO DELLE PITTURE | DOVE SI TROVINO | NOME DEGLI INTAGLIATORI |
|---|---|---|---|
| 165 | Cappella di Agostino Chigi . . . . . . . . . . . . . . . . | in Roma | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 166 n. | Pitture eseguite nella cappella suddetta sui cartoni di Raffaello. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Ivi | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| » | I Pianeti dipinti sulla volta, parte di esse pitture . . . . | Ivi | da Nic. Dorigny. |
| 166 | Raffaello considerato come scultore. | | |
| » | Statua di Giona modellata e perfezionata . . . . . . . . . | Ivi | Nic. Dorigny. |
| | Statuetta in marmo, rappresentante un putto; la quale l'Anonimo pubblicato dal Comolli dice (*pag.* 76) d'aver veduta presso G. Romano; lo che afferma pure Baldassare Castiglioni nelle sue lettere (*pittoriche*, *t.* 5, *p.* 161), ed affermano concordemente, essere opera delle mani di Raffaello. Ora non si sa più dove sia . . . . | . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 171 | Pitture della Storia della Bibbia nelle Logge Vaticane . . | Roma | Sisto Badalocchi e Lanfranco; Orazio Borgiani; Francesco Villamena; Aquila e Cesare Fantetti; Chapron; Gio. Volpato; I. C. Meulemeester; da altri molti sui disegni di Luigi Agricola; e da Carlo Lasinio sui disegni di Luca Comparini. |
| | *Bibbia di Raffaello.* | | |
| 172 | 1. L'eterno Padre trae il Mondo dal nulla. | | |
| » | 2. » » separa le tenebre dalla luce. | | |
| » | 3. » » crea il Sole e la Luna. | | |
| » | 4. » » crea gli animali. | | |
| » | 5. » » trae la donna dalla costa di Adamo. | | |
| 174 | 6. Eva porge al marito il pomo vietato . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Marcantonio; e da Giuseppe Pietro Richomme. |
| 175 | 7. Adamo ed Eva discacciati dal Paradiso. | | |
| | 8. Adamo ed Eva con Caino ed Abele sottoposti ai bisogni della vita. | | |
| | 9. Noè coi suoi figli costruisce l'Arca. | | |
| 176 | 10. Il Diluvio universale. | | |
| | 11. L'uscita dall'Arca . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Giulio Bonasone. |
| | 12. Il Sacrificio di Noè . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Giulio Bonasone. |
| | 13. Offerta di Melchisedec, che benedice Abramo . . . . | . . . . . . . . . . | Vallet. |
| | 14. Il Signore promette ad Abramo una posterità inn. | | |
| » | 15. Abramo in atto di adorare i tre Angeli . . . . . . . | . . . . . . . . . . | G. Alessandro; e da Cars. |
| | 16. Lot fugge da Sodoma e Gomorra . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | G. Alessandro. |
| | 17. Dio proibisce ad Isacco d'andare in Egitto . . . . . . | . . . . . . . . . . | M. di Ravenna. |
| | 18. Abimelec vede Isacco carezzar la propria moglie. | | |
| | 19. Isacco benedice Giacobbe . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Agostino Veneziano. |
| | 20. Esau chiede la benedizione anche per sè. | | |
| | 21. La visione di Giacobbe . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | M. Corneille; e G. Alessandro. |
| | 22. Giacobbe s'innamora di Rachele. | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| » | 28. » spiega il sogno a Faraone. | | |
| » | 29. Mosè bambino trovato nel Nilo. | | |
| | 30. » dinanzi al Roveto ardente . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | G. Alessandro. |
| | 31. » fa sommergere nel mar Rosso Faraone. | | |
| | 32. » fa scaturire colla verga l' acqua dalla pietra . . | . . . . . . . . . . | Marcantonio. |
| | 33. » riceve da Dio le tavole della legge. | | |
| | 34. » spezza le tavole alla radice del monte. | | |
| | 35. » ascolta Dio che gli parla da una colonna di nubi. | | |
| | 36. » mostra le tavole al popolo pentito. | | |
| | 37. Giosuè passa coll' arca il Giordano a piedi asciutti. | | |
| | 38. » fa cadere le mura di Gerico. | | |
| | 39. » fa fermare il corso al Sole e alla Luna. | | |
| | 40. » riparte con Eleazaro la terra promessa. | | |
| | 41. David è unto re da Samuele. | | |
| | 42. » recide la testa al gigante Golia. . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Ugo da Carpi; e da Marcantonio. |
| | 43. » vede Betsabea, e se ne innamora. | | |
| | 44. » riporta il trionfo sulla Siria. | | |
| | 45. Salomone unto re da Sadoc per ordine di David. | | |
| 178 | 46. » suo famoso Giudizio. | | |
| | 47. » fabbrica il celeberrimo Tempio. | | |
| | 48. » è visitato dalla regina Saba. . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Marcantonio. |
| | 49. Natività del bambino Gesù. | | |
| | 50. Adorazione dei Re Magi . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Lanfranchi Giovanni. |
| | 51. Battesimo di Gesù, per S. Giovanni Battista. | | |
| » | 52. Ultima Cena di Gesù co' suoi Apostoli . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Vallet. |
| | Tutti gli ornamenti d' ogni maniera che furono quivi eseguiti per adornar queste Logge, vennero tutti condotti sui disegni o Cartoni di Raffaello da Gio. da Udine, e da Perino del Vaga con altri minori operaj ad essi subordinati. Le suindicate 52 pitture furono tutte invenzioni sublimi, e indubitate del grande Raffaello, dipinte per la maggior parte da' suoi scolari, i quali, secondo la generale opinione, furono Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino Munari, detto da Modena, Perino del Vaga, Raffaellino del Colle. | | |
| 183 | Disegni della favola di Psiche, tolta da Apulejo: questi sono in numero di 32, e quantunque il sig. Fiorillo ne attribuisca le invenzioni a Michele Cocxin o Cocxis (*Geschichte der Mahlerey in Deutschland etc. 2ter Band Hannover* 1817, pag. 460 e 461) vengono costantemente, e generalmente attribuite a Raffaello. | | |
| 184 n. | Otto di essi disegni trovansi forse ancora . . . . . | Inghilterra | |
| | E tutti furono intagliati . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Agostino Veneziano; Marco di Ravenna; dal Maestro del Dado; e da G. Bonasone, (le quali tavole rifece tutte Fr. Villamena); e da Marchais e Dubois, a contorno. |

| NUMERO DELLE PAGINE | INDICAMENTO DELLE PITTURE | DOVE SI TROVINO | NOME DEGLI INTAGLIATORI |
|---|---|---|---|
| | *Titolo di essi disegni, o stampe.* | | |
| | 1. Il Racconto della Vecchia. | | |
| | 2. Omaggi resi a Psiche. | | |
| | 3. Le due Sorelle coi due Re loro sposi. | | |
| | 4. Sacrificio del Padre per Psiche. | | |
| | 5. Pompa funebre delle nozze di Psiche. | | |
| | 6. Psiche trasportata dai zeffiri. | | |
| | 7. » entra nel bagno. | | |
| | 8. » siede a tavola. | | |
| | 9. » e Amore in letto. | | |
| | 10. Toaletta di Psiche. | | |
| | 11. Psiche riceve le sue sorelle. | | |
| | 12. Consiglio delle stesse a Psiche. | | |
| | 13. Scena della lampada. Amore se ne vola via. | | |
| | 14. Psiche vuol precipitarsi nel fiume. | | |
| | 15. » va dalle Sorelle; e queste sen muoiono. | | |
| | 16. Venere portata sulle acque. | | |
| | 17. » rampogna Amore. | | |
| | 18. » si lamenta con Giove. | | |
| | 19. Psiche arriva da Cerere. | | |
| | 20. » arriva da Giunone. | | |
| | 21. » arriva da Venere; ed è battuta. | | |
| | 22. » costretta a cernere diversi grani mischiati. | | |
| | 23. » obbligata a tosar la lana da' montoni. | | |
| | 24. » va da Proserpina a prender belletto. | | |
| | 25. » discende al fiume Stige; lo passa con Caronte. | | |
| | 26. » incontra le Parche e 'l Cerbero. | | |
| | 27. » arriva da Proserpina. | | |
| | 28. » caduta, è risvegliata da Cupido. | | |
| | 29. Cupido prega Giove e si baciano. | | |
| | 30. Consiglio degli Dei. | | |
| | 31. Banchetto de' Numi per celebrar le nozze di P. e C. | | |
| | 32. Letto nuziale. | | |
| 186 | Pitture della favola d'Amore e Psiche, eseguite alla Farnesina . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | in Roma | da Dorigny; Feoli; Ghigi; Leonetti; Mochetti; Ricciani; e Campanella. |
| | Eccone i soggetti: | | |
| 187 | 1. Venere comanda al Figlio di vendicarla da Psiche. | | |
| | 2. Cupido mostra Psiche alle Grazie. | | |
| | 3. Venere irritata contro Giunone e Cerere. | | |
| | 4. [illegible] | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 9. Psiche trasportata da Mercurio nell' Olimpo. | | |
| | 10. Il Consiglio de' Numi . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Riciani. |
| | 11. Il Banchetto de' Numi . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Sandrart; Susanna Maria. |
| | Tutte queste pitture sono attorniate da altre più piccole, rappresentanti *Amore vincitore*, *con li trofei di tutti gli Dei*; e da festoni intesti di frutti e fiori di mano di Giovanni da Udine. I discepoli di Raffaello che le eseguirono per la maggior parte, furono Giulio Romano, e Francesco Penni. | | |
| 190 e 390 | Ritratto di donna, creduta la Fornarina . . . . . . . . . | Firenze | Raffaello Morghen. |
| » e 387 | » della Fornarina . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Roma | Domenico Cunego; e da Fontana. |
| 190 n. | » della stessa . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | Chambras; e da P. Peirolesi. |
| 191 n., e 391 | » della stessa creduto . . . . . . . . . . . . . . . . | Verona | Jac. Bernardi; e da Gius. Rossi, per questa Istoria. |
| | Non vogliamo tralasciare di ricordare qui che Francesco Scannelli di Forlì, nel suo *Microcosmo della Pittura*, pag. 169, ediz. di Cesena, parlando della galleria Cortoni in Verona, descrive un quadro con mezza figura di donna al naturale, stimato di mano di Raffaello, veramente di suprema bellezza. | | |
| 192 | Santa Margarita, forse l'originale . . . . . . . . . . . . | Inghilterra | Surrugue Luigi; Thomassin; e da Prenner. |
| 194 | S. Michele che atterra il Demonio, per Franc. I. . . . . | Francia | H. I. Chatillon; e da Nic. Larmessin. |
| 195 | S. Famiglia del Museo Reale . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Edelinck; e da Richomme. |
| 199 n., e 201 | Disegni delle antiche fabbriche di Roma . . . . . . . . | Inghilterra | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 202 | Cartoni per gli Arazzi, tutti dipinti da Raffaello. | | |
| | Sette di essi Cartoni, che sono i seguenti, trovansi | *Ivi* | Bernardo Lapiciè; Tommaso Holloway; Nic. Dorigny; S. Gribelin; J. Simon; C. Kirkol; Dallarway; e da altri. |
| 207 | 1. Gesù Cristo dà le chiavi a S. Pietro. | | |
| 208 | 2. Anania colpito di morte . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | G. Audran; e da Agostino Veneziano. |
| 210 | 3. S. Paolo e S. Barnaba nella città di Listri . . . . . . | . . . . . . . . . . | G. Audran. |
| 212 | 4. S. Paolo che predica in Atene . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Marcantonio. |
| 213 | 5. La Pesca miracolosa. | | |
| 214 | 6. La guarigione dello Storpio . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Parmigianino, all' acqua forte, e in legno. |
| 215 | 7. Elima accecato da S. Paolo . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Agostino Veneziano. |
| | Altri soggetti di cartoni per Arazzi, che si sono perduti; ma di cui gli Arazzi conservansi, coi precedenti . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Roma | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 216 | Adorazione dei Re Magi . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Dorigny; e da P. S. Bartoli. |
| | Nella galleria del sig. d'Abel, già ricordata, si descrive un quadro rappr. l'Adoraz. de' Magi, che dalla tav. fu portato sopra tela, alto 3.° 7 ⅜, lar. 2.° 10; abbozzato da Giul. Rom. sul disegno di Raffaello, e finito da questo ne' suoi buoni tempi . . . . . . . . . . | Francia | P. S. Bartoli; Cock; e da Landon. |
| 217 | G. Cristo appare alla Maddalena . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Corneille; e da Folo. |
| » | I Discepoli d' Emaus . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Vouillemont; e da Andrea Procaccini. |
| 218 | La Strage degli Innocenti . . . . . . . . . . . . . . . . | . . . . . . . . . . | Sebastiano Vouillemont. |

| Numero delle pagine | Indicamento delle pitture | Dove si trovino | Nome degli intagliatori |
|---|---|---|---|
| 221 | L'Ascensione di Gesù Cristo | . . . . . . . . . . | da Beatricetto ; e da Andrea Procaccini. |
| » n. | La Lapidazione di S. Stefano. | | |
| » | Il Terremoto, o S. Paolo carcerato in Filippi | | |
| » | La Conversione di Saulo | | |
| » | Gli Emblemi allusivi all' arma di Leone X. | | |
| » | La Presentazione nel Tempio di Gesù Cristo. | . . . . . . . . . . | Luigi Sommerau, il quale gli ha intagliati tutti in 27 fogli in 4.° grande. |
| » | La Risurrezione del Signore | | |
| » | Il Presepio | | |
| » | La Discesa dello Spirito Santo. | | |
| » | » di Gesù Cristo al limbo | . . . . . . . . . . | Beatricetto. |
| 222 | Contorni degli Arazzi, eseguiti sui disegni di Raffaello. | . . . . . . . . . . | P. S. Bartoli. |
| | *Soggetti componenti la Storia di Leone X.* | | |
| 223 | La sommossa in Firenze de' nemici de' Medici. | | |
| » | Giovanni de' Medici che si salva vestito da monaco. | | |
| » | Il sacco del palazzo de' Medici. | | |
| » | Giovanni de' Medici che ricupera la sua libertà. | | |
| » | Il supplizio de' partigiani de' Medici. | | |
| » | La strage degli abitanti di Prato. | | |
| » | Giovanni de' Medici acclamato alla reggenza di Firenze. | | |
| » | Il ristabilimento dell' antico governo. | | |
| » | Il Cardinale Giovanni de' Medici che si reca al Conclave. | | |
| » | La elezione dello stesso al Pontificato. | | |
| | *Soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento.* | | |
| 224 | Giuseppe condotto da Faraone. | | |
| » | Il Passaggio del Mar Rosso. | | |
| » | Mosè che riceve le tavole della legge. | | |
| » | L'annunciazione. | | |
| » | Gesù Cristo che dà le chiavi a S. Pietro. | | |
| » | La pescagione miracolosa. | | |
| » | Gesù Cristo risuscitato che ritorna a Gerusalemme. | | |
| » | S. Paolo che si separa dai Sacerdoti di Efeso. | | |
| » | » tradotto dinanzi a Festo. | | |
| » | Alcuni Corintii che ricevono il battesimo. | | |
| » | La caduta di Simone il Mago. | | |
| » | S. Paolo in Efeso. | | |
| » | Gli Israeliti che comperano il velo del Tabernacolo. | | |
| » | Gesù Cristo in mezzo agli Apostoli. | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 228 | Figure della Giustizia e della Clemenza, dipinte a olio sul muro. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Roberto Strange. |
| 229 n. | Testa di S. Urbano, dipinta ugualmente . . . . . . . . . | *Ivi* | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 231 | Visione celeste di Costantino . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Francesco Aquila. |
| 232 | Battaglia contro Massenzio . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Francesco Aquila ; e da Voeiriot Pietro. |
| | Battesimo di Costantino . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | F. Aquila ; e da Agostino Veneziano. |
| | Donazione di Roma al Papa . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | F. Aquila. |
| | | | Tutti i dipinti delle Sale Vaticane si stanno pubblicando in Francia ed in Germania da due Litografie, colle loro descrizioni. |
| 238 n. | Due Angeli dipinti a fresco ; uno in . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 244 | Quadro della trasfigurazione . . . . . . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Nic. Dorigny; da Raffaello Morghen; e da molti altri. |
| 250 n. | Cartone della suddetta ; ora forse in . . . . . . . . . . . | Inghilterra | Pizzi ; e Pietro Bettellini. |
| 262 | Quadro rappresentante il patrono dei pittori . . . . . . . | Roma | C. Bloemart ; Matteo Piccioni ; e da I. Langlois. |
| 264 | Tavola rappresentante un giovane di 15 anni circa, che tiene appoggiata la testa sulla sua mano. . . . . . . | Francia | N. Edelinck ; Esquivel ; e da Marteau. |
| 265 | Tavola rappresentante secondo la prima credenza, Raffaello col suo schermidore : poi il Pontormo e Marcantonio. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Alcuni pretendono che questa sia opera d' un Veneziano incognito. | *Ivi* | Nic. Larmessin ; e da Audouin Pietro. |
| 398 | Madonna annunziata, per quali ragioni creduta opera di Raffaello . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Milano | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . |
| 402 | Tavoluccia, rappresentante, Cristo in Croce, la Maddalena, e la Madonna e S. Gio. dai lati . . . . . . . . . . . | *Ivi* | Luigi Bridi, per questa Istoria ; Michele Bisi la inciderà nella stessa dimensione dell' originale. |
| 408 | Altro quadretto rappresentante la Madonna col Bambino, S. Sebastiano, e S. Pietro ; attribuito a Raffaello . . . | *Ivi* | Lodovico Gruner, per questa Istoria. |

*Vedi* SAGGIO D'UN ELENCO DEI DISEGNI DI RAFFAELLO ; e alle voci DISEGNI e CARTONI nell' Indice generale delle materie.

# INDICE GENERALE DELLE MATERIE

CONTENUTE

NELLA ISTORIA DELLA VITA E DELLE OPERE

DI RAFFAELLO SANZIO

*distribuito per ordine alfabetico.*

NB. *I numeri arabici indicano la* pagina: *seg. significa* seguente: *n.* nota: *prefaz.* prefazione: *i numeri romani indicano la* pagina della prefazione.

## A.

## B.

## C.

# D.

## G.

## H.

## I.



## J.



## K.



## L.

## M.

## N.



## O.

# P.

## Q.

## S.

## T.

## U.



## V.

## W.



## Y.



## Z.

# INDICAMENTO DELLE TAVOLE

CHE ADORNANO

# QUESTA ISTORIA

IL FINE

NB. *Non vogliamo omettere di aggiugnere qui che il Ritratto di Bartolo, ricordato a pag.* 138 *della* Storia, *e a pag.* 447 *nel* Quadro Generale delle Opere del Sanzio, *trovasi indicato fra i quadri che adornano la Galleria del Museo Reale di Madrid, in un Catalogo stampato colà nel* 1828, *a pag.* 217, *n.°* 726: *dove si ricorda una ripetizione dello stesso quadro esistente in Roma nella casa del principe Doria Panfili.*